L'inventario del mondo

Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna

di

Giuseppe Olmi

Società editrice il Mulino Bologna

alla memoria di Eugenio Battisti

Ich bin der Tag, ich bin der Tau,
du aber bist der Baum.

R.M. Rilke

Sommario

PARTE TERZA: I luoghi del sapere

Introduzione

Abbreviazioni

ANLR	Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
ASB	Archivio di Stato, Bologna
ASF	Archivio di Stato, Firenze
ASM	Archivio di Stato, Mantova
ASMo	Archivio di Stato, Modena
BCB	Biblioteca Comunale, Bologna
BMRE	Biblioteca Municipale, Reggio Emilia
BMV	Biblioteca Marciana, Venezia
BNF	Biblioteca Nazionale, Firenze
BRF	Biblioteca Riccardiana, Firenze
BRT	Biblioteca Reale, Torino
BUB	Biblioteca Universitaria, Bologna
IMSSF	Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze
ÖNW	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
SNSP	Società Napoletana di Storia Patria, Napoli
UBE	Universitätsbibliothek, Erlangen

Introduzione

Quella del raccogliere e conservare oggetti, escludendoli dall'uso quotidiano o, comunque sottraendoli al «circuito delle attività economiche», è senza dubbio un'attività – o una 'febbre' – di cui è difficile individuare, nella storia dell'uomo, un inizio preciso e della quale è pure improbabile oggi riuscire a prevedere, al di là di una logica evoluzione di forme, la fine. Pur con motivazioni e modalità di volta in volta diverse, l'inclinazione a raccogliere, riunire, tesaurizzare o conservare ha segnato, quasi da sempre, l'esistenza di numerosi individui o di intere classi sociali (e, a partire da tempi più recenti, delle stesse entità statali), assumendo non di rado la forma di una ossessione divorante, fonte, per usare un'espressione di Champfleury, di continue «torture» per i «dannati chiamati collezionisti». Eppure ci pare, senza voler con questo stilare assurde classifiche, che la prima età moderna, oltre a segnare l'esordio di forme di collezionismo destinate sostanzialmente a protrarsi sino ad oggi, sia stata uno dei momenti in cui tale fenomeno ha raggiunto una delle maggiori – se non proprio la maggiore – intensità, in cui la caccia all'oggetto e gli infiniti musei che da essa si alimentavano si son venuti configurando, non tanto come passatempi o attività secondarie, quanto come modi e scopi di vita. D'altronde, nessun periodo più di quello, segnato, come fu, dalla riscoperta del mondo antico e dalla scoperta di nuove terre, mise forse contemporaneamente a disposizione una tale quantità e varietà di oggetti assolutamente nuovi, tali, insomma, da giustificare la più sfrenata curiosità e i più intensi desideri di possesso. Se è vero, inoltre, che la motivazione più profonda e nascosta – ed anche più elemen-

tare – che sta alla base di ogni attività collezionistica consiste in un desiderio di dominare le cose, di porre sotto controllo il mondo, allora si dovrà probabilmente riconoscere – pur senza tirare in ballo categorie ambigue come quella di 'transizione' – che in quelle epoche, quale fu, appunto, la prima età moderna, che più di altre hanno finito per assumere un ruolo di 'cerniera' (nelle quali, cioè, il crollo del vecchio 'ordine', di tradizionali certezze, si è manifestato con ritmi particolarmente accelerati ed è stato accompagnato da un altrettanto rapido e financo affannoso emergere di nuovi assetti politico-economici, nuove forme di coesistenza civile, nuovi strumenti di interpretazione della realtà), la spinta a raccogliere 'cose' è stata più forte, proprio perché la collezione, naturale prodotto dell'istinto di sopravvivenza, ha potuto offrirsi nel ruolo di ancora di salvezza contro la disgregazione.

Tuttavia, come speriamo di essere riusciti ad evidenziare nelle pagine di questo libro, nel periodo storico qui preso in esame il museo non rappresentò solo uno strumento, per così dire, di difesa e di conservazione: in vari campi e, in particolare, in quello delle scienze naturali, oggetto della nostra ricerca, le raccolte create dagli studiosi costituirono, pur se in modo non sempre limpido e lineare, dei ponti verso il 'nuovo', furono, cioè, fondamentali sussidi per il progresso delle conoscenze. Luogo di confronto, di studio e di dibattito, dal Rinascimento in poi il museo di storia naturale andò progressivamente rivelando sempre più ampie possibilità di utilizzazione pratica, quale sede privilegiata di una ricerca che, allargandosi dal tradizionale ambito medico-terapeutico, sembrava promettere, più in generale, un conseguimento di vantaggi sul piano economico. Di qui, nella seconda età moderna, le iniziative direttamente assunte, sempre più di frequente, dagli stati di fondare pubblici musei e di dotarli di quei reperti che, correttamente esaminati e studiati, avrebbero dovuto fornire indicazioni utili al conseguimento della 'felicità' dei sudditi, vale a dire, più in particolare e in concreto, a promuovere un razionale e vantaggioso sfruttamento del territorio (suolo e sottosuolo).

Oggi una ricerca sul collezionismo non richiede più di essere giustificata e neppure, più semplicemente, motivata. Rispetto anche solo ad una ventina di anni fa, epoca nella quale sono iniziate pure le nostre ricerche, il quadro generale degli studi su questo tema si presenta a tal punto modificato e arricchito sia sotto il profilo quantitativo che qualitativo, da configurare, quasi, la nascita di un campo disciplinare autonomo. Procedendo su di una strada indicata dagli studi pionieristici di un Francis Haskell e di una Paola Barocchi, dedicati al più 'logico' settore delle raccolte d'arte, l'analisi si è aperta a 360 gradi e, basandosi spesso su approfonditi scavi archivistici, ha finito per gettare potenti fasci di luce su molte altre forme di collezionismo – scientifico, antiquario, etnografico e, soprattutto, enciclopedico – e sul collezionismo come fenomeno in sé.

Diverse fra loro, anche sul piano dell'approccio metodologico – pur essendo in maggioranza dedicate a figure e momenti dell'età moderna – ricerche oramai fondamentali come quelle di Krzysztof Pomian, Antoine Schnapper e Adalgisa Lugli (cui si stanno di continuo aggiungendo quelle di più giovani studiosi, quali, per citarne solo alcuni, P. Findlen, P. Falguières, F. Solinas, A. Tosi, A. Morandotti, M.F. Spallanzani, D. Sparti), hanno tutte, però, rifiutato obiettivi tradizionali come quello della semplice pubblicazione dei cataloghi ed hanno affrontato l'argomento individuando preliminarmente nelle raccolte private e nei pubblici musei altrettanti «specchi della cultura» (Pomian)[1]. Più in generale non si è trascurato di esaminare l'evoluzione del collezionismo in rapporto a quello della società, di analizzare il 'gusto' dei collezionisti collegandolo anche alla loro appartenenza a determinati ceti, classi o gruppi professionali, di far emerge-

[1] La letteratura sull'argomento è in continua crescita, come dimostra anche la recente pubblicazione di tre interessanti lavori, dei quali, purtroppo, non abbiamo potuto tener conto: C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1991; E. Stendardo, *Ferrante Imperato. Il collezionismo naturalistico a Napoli tra '500 e '600, ed alcuni documenti inediti*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», NS, 1991, n. 28-29, pp. 43-79; A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino 1992.

re, infine, quello che, non di rado, fu un uso tutto 'politico' della raccolta. Le collezioni, allora, con i loro vari ordinamenti, lungi dall'apparire solo esiti di nevrosi o pulsioni più o meno confessabili, si sono manifestate di volta in volta, e spesso in modo assai efficace, come macchine di rappresentanza, manifestazioni di potere, fonti di legittimazione e di prestigio, strumenti di studio, investimenti finanziari.

Nel solco delle indicazioni già fornite, all'inizio del secolo, da un celebre studio di Julius von Schlosser, l'interesse dei ricercatori si è poi volto in modo tutto particolare alle *Kunst- und Wunderkammern* o, più in generale, al cosiddetto collezionismo enciclopedico: un interesse di cui l'importante convegno *The Cabinet of Curiosities*, promosso a Oxford da O. Impey e A. MacGregor nell'estate del 1983, ha rappresentato, ad un tempo, una occasione di conferma e di rilancio. Anche in questo caso le indagini, volgendosi tanto alle grandi collezioni principesche, quanto a quelle private, hanno messo in luce la complessità di un fenomeno, che in passato spesso e molto semplicisticamente, appunto come 'curioso' era stato giudicato e liquidato.

Questi pur brevissimi cenni alla nuova e più recente ottica adottata nell'affrontare lo studio del fenomeno 'collezionismo', dovrebbero, crediamo, esimerci dal rivendicare la liceità dell'interesse per un simile argomento da parte di chi, come noi, non ha, o ha poche competenze specifiche in campi come quello della storia dell'arte o della storia della scienza, e svolge invece la propria attività di ricerca nell'ambito della più generale disciplina 'storia moderna'. Non l'identificazione e l'analisi di singoli oggetti costituenti collezioni sono stati, infatti, l'obiettivo delle nostre indagini, bensì quello di mettere in evidenza l'uso complessivo che di questi oggetti, sulla base di alcune loro caratteristiche generali e comuni (opere d'arte, antichità, reperti naturalistici, etc.) e in rapporto alla posizione sociale dei proprietari, è stato fatto; di individuare, pur consapevoli di avere a che fare con un fenomeno spesso non agevolmente spiegabile su basi razionali, una 'logica' nelle preferenze e nelle strategie dei collezionisti; di vedere, insomma, musei pubblici e pri-

vati come espressioni di determinate società e culture (o, se si vuole, di usarli come angoli di visuale particolari, e fors'anche, sotto certi aspetti, privilegiati, da cui indagare determinate società e culture). Tutti propositi, questi, la cui realizzazione è apparsa, ovviamente, meno difficoltosa allorché lo studio ha preso in esame il settore più specifico della ricerca scientifica e, soprattutto, la fase storica del passaggio dal 'privato' al 'pubblico', del trasferimento, cioè, della collezione dal patrimonio personale del principe a quello dello stato, con conseguente acquisizione di nuovi compiti e finalità.

Anche se su di esso ci siamo lungamente soffermati, il collezionismo, quello naturalistico compreso, non rappresenta però il soggetto principale di questo libro. Il filo rosso che attraversa i vari saggi, quello che, nelle nostre intenzioni, dovrebbe, fra essi, costituire il vero collante (al di là di alcune figure, come il naturalista Ulisse Aldrovandi, che in quasi tutti i capitoli giuocano un ruolo da protagonista) è l'idea di *unità* e di *accumulo*, il fatto, cioè, che i diversi fenomeni ed esperienze analizzati, appartenenti in prevalenza a un periodo all'incirca compreso fra la metà del Cinquecento e quella del Seicento, sono altrettante espressioni di un unico, possente sforzo di raccolta e di unione, manifestatosi nel campo della ricerca naturalistica o, più in generale, scientifica, e avente per oggetto tanto le cose che gli uomini.

Ha scritto Lucien Febvre, a proposito degli uomini del Rinascimento, che essi «per conquistare i segreti del mondo, per forzare la natura nelle sue tane, non avevano nulla: né armi, né attrezzi, né un piano complessivo. Null'altro che un'immensa volontà: una volontà tout court». L'affermazione del grande studioso francese è senz'altro del tutto valida, ma, procedendo oltre, occorre sottolineare che questa «immensa volontà» seppe immediatamente tradursi, in concreto, nell'organizzazione di strumenti e nell'avvio di procedure, tramite i quali gli studiosi ritennero, con grande fiducia ed entusiasmo, di poter svelare e porre sotto controllo gli *arcana naturae*. Di fronte ad una realtà naturale quasi del tutto sconosciuta e che di giorno in giorno si andava vieppiù

dilatando, essi giudicarono che la prima, fondamentale mossa (cui, sostanzialmente, ogni strumento e ogni procedura andava ricondotta) dovesse essere quella della creazione di una base, quanto più possibile robusta, di certezze, quella, cioè, del censimento capillare delle tradizionali conoscenze e dell'accumulo incessante di quelle nuove. In questa raccolta di dati, di *tutti* i dati che piovevano fitti dall'antichità e da terre vicine e lontane, gli studiosi, almeno quelli cinquecenteschi, consumarono tutte le loro energie, sottraendole, né poteva essere altrimenti, al lavoro di analisi. Per catalogare la natura essi accumularono libri e strumenti scientifici, reperti e illustrazioni, ma poi anche, non di rado, manufatti antichi e moderni, compresi quelli delle popolazioni di più recente scoperta.

Gli strumenti conoscitivi più importanti erano ovviamente reputati quelli che permettevano la vista delle «cose di natura». Oltre che sulle collezioni, dunque (musei, gabinetti di curiosità, camere di meraviglie), che però spesso, come vedremo ampiamente, non potevano essere allestite altro che con 'brani di verità', si puntava anche e soprattutto sulle raffigurazioni. Non solo su quelle direttamente commissionate dagli studiosi della natura ed esplicitamente destinate a circolare fra essi: così come accadeva per quelli di altro tipo, ogni dato figurativo, qualsiasi fosse la sua origine, la sua qualità, la sua effettiva destinazione, l'epoca in cui era stato prodotto, doveva essere raccolto e archiviato. Piante e animali effigiati su pietre preziose e marmi antichi o in quadri moderni del genere della «natura morta» rivestivano per i naturalisti un valore informativo che molto si avvicinava a quello delle copie dal vero.

Ma quella della prima età moderna era (era ancora e, forse – come momento quasi estremo, di tramonto, in cui i colori delle cose appaiono caricati – era maggiormente) una civiltà di vasi comunicanti. Dal punto di vista che qui ci interessa ciò significa anche che se gli studiosi valutavano e utilizzavano 'scientificamente' determinati esiti della produzione artistica, a loro volta i pittori, oltre a non disdegnare un approccio diretto alle «cose di natura», erano talvolta sensibili e

interessati alle raccolte di tempere, acquerelli e incisioni promosse di continuo dai naturalisti, che a loro proponevano non solo singoli modelli, ma anche e più in generale, un modo diverso, più analitico, di osservare la realtà. Ecco perché, alla luce di questi scambi reciproci, nella prima parte del libro, ci è parso opportuno allargare l'indagine relativa all'illustrazione scientifica e abbiamo tentato di verificare l'esistenza di eventuali influssi della ricerca di un Ulisse Aldrovandi negli ambienti artistici della sua città, nonché di mettere a fuoco, attraverso una panoramica fatta di casi esemplari, i rapporti fra «natura morta» e iconografia naturalistica[2].

Resta da dire, per concludere, che i rappresentanti della storia naturale rinascimentale, nel momento stesso in cui quest'ultima inizia ad organizzarsi come disciplina autonoma, avvertono che non è sufficiente raccogliere, unire le «cose»: occorre anche unire, saldamente, le forze degli studiosi. La collaborazione è immediatamente giudicata, e di fatto diventa, l'altra condizione essenziale alla promozione e al proseguimento non episodico di una ricerca, che già dai primi sondaggi si presenta di un'ampiezza tale da giustificare il manifestarsi di atteggiamenti di sgomento: «Molti posson atrovar varie cose – scriveva Aldrovandi – che poi la scienza fanno perfetta». In tutta Europa medici, speziali, docenti universitari, 'curiosi' si scambiano di continuo informazioni, libri, cataloghi di musei, reperti, documenti figurativi; gli scambi epistolari progressivamente si infittiscono e via via le conoscenze di uno scienziato diventano patrimonio comune di tutti gli altri colleghi.

[2] Quando il presente libro già si trovava in avanzata fase di stampa, è uscito l'importante studio di F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992, in cui l'autore argomenta in modo più approfondito tesi da lui avanzate anni or sono. Al di là del problema specifico dell'esistenza di un qualche rapporto fra il 'realismo' di tipo aldrovandiano e quello di Caravaggio (rapporto totalmente negato da Bologna sulla base di un'analisi sulla quale oggi, contrariamente a quanto brevemente scrivevamo quindici anni or sono – e che qui, come altrove, non a caso, non abbiamo ripreso – conveniamo pienamente), il libro ci avrebbe comunque offerto fondamentale materia di riflessione e di confronto per l'ultimo paragrafo del capitolo di apertura del libro.

Ben presto, finita quella che possiamo definire la fase eroica, fondata sullo spontaneo, ancorché indispensabile, coagularsi di forze, si sentirà il bisogno, per razionalizzare ulteriormente la ricerca, di rendere più continua, più serrata e più coerente negli obiettivi tale collaborazione, incanalandola, e dunque, anche, ufficializzandola, all'interno di apposite istituzioni: le Accademie. A spingere il principe Federico Cesi a fondare una delle prime fra queste, quella dei Lincei, era stata la lucida consapevolezza del «poco et defettuoso potere de' soli e divisi e la forza dell'unioni e conspirationi ben ordinate». Ma quella dell'Accademia dei Lincei, con la quale appunto si conclude il nostro percorso di ricerca, è un'esperienza che prende corpo oramai sul crinale fra due epoche. Pur facendo proprie tematiche e strumenti d'indagine (quali musei e figure) cari ai naturalisti cinquecenteschi, pur conservando ben chiara nel suo programma, come uno degli obiettivi principali, la realizzazione di un completo censimento della realtà naturale, l'istituzione romana si apre anche alle scienze fisiche e matematiche e ha inoltre la possibilità di avvalersi di nuovi, più potenti sussidi di tipo ottico, quali il microscopio e il telescopio. Se in essa, con il sostegno di alcuni dei suoi membri e soprattutto nella fase iniziale, continua ad essere presente e operante l'aspirazione ad una *reductio ad unum*, ad un dominio sulla totalità delle cose da realizzarsi anche tramite il ricorso ad operazioni magiche, non mancano tuttavia di farsi sentire, col tempo, gli influssi della nuova scienza galileiana. Le diverse prospettive da quest'ultima aperte implicano, tra l'altro, anche il progressivo superamento del semplice accumulo indiscriminato e l'avvento del momento della distinzione.

Raccogliere e archiviare solamente non sarà più sufficiente. Prendere atto della complessità del reale disvelata dai nuovi metodi di ricerca, significherà non solo stendere una graduatoria delle qualità caratterizzanti ogni singolo esemplare del mondo naturale, ma anche dover procedere a una individuazione di settori, ognuno dei quali richiederà, almeno in parte, propri metodi e procedure di analisi; significherà, pertanto, che, rispetto all'unione delle cose, acquisterà importanza quella degli uomini, di quelle varie competenze

specifiche possedute dagli studiosi, che, opportunamente coordinate e indirizzate, renderanno appunto possibile quella che il Cesi definiva la lettura del «grande, veridico et universal libro del mondo».

Posso, finalmente, in questa sede, ringraziare un buon numero di persone del cui insegnamento e aiuto ho potuto avvalermi in questi ultimi vent'anni e a cui i vari saggi qui riuniti debbono molto. Innanzi tutto gli amici di quell'Istituto storico italo-germanico di Trento, all'interno del quale tutte le mie ricerche sono state in gran parte condotte: Paolo Prodi (cui sono, tra l'altro, anche debitore – senza, ovviamente, alcuna sua responsabilità nella qualità dei prodotti finali – dell'apprendimento stesso dell'uso dei 'ferri del mestiere'), Pierangelo Schiera, Vincenzo Calì, Gauro Coppola, Renato Mazzolini, tutti i giovani ricercatori e, *last but not least*, Giuliana Nobili Schiera, senza il cui continuo incoraggiamento e aiuto nella messa a punto redazionale, questo libro non avrebbe visto la luce. Accanto agli studiosi vorrei ricordare – con l'affetto di chi con esso ha condiviso traversie e gioie legate alla nascita e allo sviluppo di questa, per molti versi, straordinaria istituzione – tutto il personale dell'Istituto, dalla segretaria al bibliotecario, dalle impiegate degli uffici schedatura e redazione agli uscieri, che pazientemente mi ha 'sopportato' per tanti anni.

Oltre agli amici storici sopra citati, tanti altri sono gli studiosi in campi disciplinari diversi dal mio dai quali ho potuto imparare molto e ricevere aiuto; tra essi voglio ricordare almeno Paola Barocchi, Andrea Emiliani, Carlo Ossola, Ezio Raimondi e Attilio Zanca, dalla cui simpatica e cordiale famiglia sono stato puntualmente 'adottato' in occasione dei miei soggiorni di ricerca in terra mantovana.

Quanto grande sia, poi, il mio debito di riconoscenza nei confronti di Lucia Tongiorgi Tomasi, lo si può già agevolmente comprendere dalle continue citazioni dei suoi lavori, che compaiono in questo libro. Il grazie sincero che qui le rivolgo non può certo valere, neppure in minima parte, come contraccambio della gioia e del privilegio di aver potuto contare, da tanto tempo, sulla sua eccezionale competenza e sulla sua amicizia.

A Eugenio Battisti, al quale non posso più esprimere direttamente la mia gratitudine, va infine un ricordo pieno di rimpianto e di grande affetto: senza le pagine del suo *Antirinascimento*, i suoi consigli, il suo esempio di frantumatore dei confini disciplinari, queste mie ricerche, probabilmente, non sarebbero state neppur concepite.

Nota bibliografica

Ad eccezione di uno, i saggi che costituiscono i capitoli del presente volume sono già stati precedentemente pubblicati. I capitoli I e II della parte prima sono rispettivamente comparsi in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», III, 1977 e in *La natura morta in Italia*, Milano, Electa, 1989, vol. I. Il capitolo I della parte seconda è apparso in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, vol. I, mentre il capitolo II è inedito ed ha costituito parte della relazione tenuta a Trento nel settembre 1991, nell'ambito della Settimana di studio sul tema *Il Nuovo Mondo nella coscienza italiana e tedesca del Cinquecento*. Il capitolo I della parte terza è stato pubblicato – come versione molto ampliata della relazione tenuta al Symposium *The Cabinet of Curiosities* (Oxford 1983) – in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VIII, 1982, mentre il capitolo II è comparso in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981.

Oltre ad intervenire per rendere ulteriormente omogenei fra loro i vari saggi, aggiornare la bibliografia ed eliminare le ripetizioni (che in alcuni ristretti casi sono state però mantenute, perché sono apparse funzionali alla continuità del discorso), abbiamo fatto confluire nel presente libro anche i risultati di nostre più recenti ricerche e riflessioni, così che alcune parti si presentano ora notevolmente modificate rispetto alle versioni originali.

Parte prima

Censire per immagini

Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522-1605)

a) *L'arte come tecnica di riproduzione della natura*

Elencando le ragioni addotte dai sostenitori del primato della pittura sulla scultura, così affermava, tra l'altro, nella sua *Lezzione* Benedetto Varchi:

«Tra'sene ancora grandissima utilità nelle scienze, come si vede nel libro della Notomia di Vessalio, nelle Quarantotto imagini del cielo di Camillo della Golpaia, nel libro dell'Erbe del Fucsio, e molto meglio e più naturalmente in quegli di Francesco Bachiacca ritratte all'illustrissimo Duca di Firenze, come si può ancora vedere nello scrittoio di Sua Eccellenza»[1].

Questo riscontro espresso alla metà del Cinquecento di un'arte apportatrice di progressi anche in campo scientifico, non rappresenta certo una novità. Sono a tutti oramai ampiamente note le dissezioni anatomiche eseguite, almeno già a partire dal XV secolo e a ritmo sempre più serrato, dagli artisti, soprattutto italiani, dissezioni destinate, sia pur spesso indirettamente, ad aprire la strada ai medici e agli anatomisti cinquecenteschi. Senza parlare poi del 'pittore anatomista' Leonardo nel quale la coscienza della finalità strettamente scientifica delle proprie ricerche è quanto mai evidente. Ma più in generale, al di là dello studio sull'uomo, si può tranquillamente affermare, riprendendo fedelmente Panofsky, che nel Rinascimento i più importanti progressi nelle scien-

[1] VARCHI, 1960-1962, p. 39.

ze furono dovuti ad ingegneri, fabbricanti di strumenti ed artisti piuttosto che a professori[2].

Dunque, tornando al Varchi, nulla di nuovo per noi, nella sua frase, in questa direzione. Ciò che ci interessa invece è l'ammissione implicita della oramai avvenuta affermazione, nel corso del Cinquecento, di un nuovo genere artistico, di «un altro fondamentale aspetto del rapporto fra arte e natura»[3]: l'illustrazione scientifica. Certo il Varchi non giunge a conferire piena ed ufficiale dignità al genere, tuttavia non può esimersi dal prendere atto che oramai esiste una schiera di artisti che lavora per gli scienziati, se non alle loro strette ed uniche dipendenze: per un anatomista come Vesalio o per un botanico come il Fuchs. E d'altronde non è difficile cogliere anche in alcuni degli altri trattatisti cinquecenteschi un nuovo senso della natura, i segni di un interesse che, al di là dell'uomo, soggetto principe dell'arte, coinvolga tutti i tre regni della natura. Così, di contro al rigido moralismo di un Gilio, abbiamo le famose pagine del Danti[4] dense di insegnamenti per una corretta rappresentazione di erbe, alberi, foglie, uccelli e con una particolare insistenza sull'anatomia:

«Ma chi volesse perfettamente ciascuna imitazione eseguire in qual si voglia animale, le membra del quale sono note all'uomo, è forza che a questo si venga col mezzo della notomia; particolarmente

[2] PANOFSKY, 1962, p. 136 (il volumetto fu pubblicato originariamente nel 1953 dal Metropolitan Museum of Art con il titolo *The Renaissance: A Symposium*); su questi temi si veda almeno anche la limpida messa a fuoco di ROSSI P., 1971, cap. I in particolare.

[3] BATTISTI, 1962, p. 254.

[4] È vero che il Gilio propugna una piena adesione dell'arte «a la verità del soggetto», ma il suo interesse, poi, si concentra, riprendendo il vecchio concetto di *decorum*, soprattutto sulla figura umana, sul soggetto sacro e sul valore devozionale in una conformistica accettazione dei canoni controriformistici. Ben diverso l'atteggiamento del manierista Danti nel quale, invece, troviamo un sincero interesse per il mondo naturale distinto nei suoi tre regni («notevolmente aperto d'idee» definisce il Danti BATTISTI, 1962, p. 259). Sui trattatisti cinquecenteschi ed il concetto di imitazione ci limitiamo a rimandare, oltre che alla classica ed ancor valida opera di SCHLOSSER, 1964[3], ai due fondamentali lavori di BATTISTI, 1960 e OSSOLA, 1971, *passim*.

tagliando et esaminando quello che si cerca d'imitare, come ho detto di sopra»[5].

Anche in questo caso pur felice, però, il discorso non procede oltre certi limiti ben precisi. «Grilli, farfalle, cicale, pipistrelli e simili», in genere, cioè, sembra di capire, tutto quel mondo del microscopico che invece attirerà grandemente l'attenzione degli scienziati a partire dalla fine del secolo[6], non interessa più che tanto al nostro trattatista: «Per questo, dico, non mi stenderò a ragionare più lungamente di loro, come di cosa superflua et impertinente»[7]. La concezione del Danti è estremamente chiara, né potrebbe essere altrimenti: il fine ultimo resta sempre e comunque il prodotto artistico. La dissezione anatomica o l'osservazione minuziosa delle diverse «varietà de' colori dell'erbe», più in generale, cioè, l'utilizzazione dell'«artifizio della scienza» è vista unicamente in funzione di un risultato artistico perfetto:

«Per queste cagioni adunque mi sono messo a fare quest'opera, la quale, piacendo a Dio, spero in brieve condurre a fine: acciò coloro, che naturalmente nascono a queste arti, possano et abbiano commodità, con questo mezzo, di aumentare et accrescere alla loro inclinazione quello che di perfetto può aggiugnere all'arte lo studio della scienza»[8].

Questa scienza è cioè sempre, in fondo, la scienza del pittore, è ancora l'atteggiamento di colui che non presume di operare artisticamente «senza avere essemplo alcuno della natura»[9]. Nessuna finalità scientifica immediata, dunque, ma ricerca della perfezione artistica: questo il senso degli studi morfologici, dell'osservazione diretta e particolareggiata, dello 'sporcarsi le mani'.

[5] DANTI, 1960-1962, p. 257.

[6] Per quanto rigurda poi la raffigurazione del 'minimo', cfr., oltre alle osservazioni di BATTISTI, 1962, pp. 271-272 e 275-276, LEHMANN-HAUPT, 1973.

[7] DANTI, 1960-1962, p. 260.

[8] *Ibidem*, p. 268.

[9] ALBERTI, 1960-1973, vol. III, p. 96 (*De pictura*).

Eppure nel corso del Cinquecento questa concezione, questo modo di vedere il rapporto arte-scienza, comune a tanti artisti e teorici dell'arte, viene in altro ambiente completamente ribaltato. Scrivendo nel 1577 a Francesco I dei Medici, dopo essersi compiaciuto della serrata produzione di illustrazioni scientifiche propria dell'ambiente granducale, così prosegue il naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi:

«Non trovo al mondo cosa che mi paia che dia più vaghezza all'huomo, et utilità, che la pittura massime delle cose naturali: perché per quei individui da un ecc.te pittore depinti veniamo in cognitione delle spetie straniere quantunque in lontani paesi nate»[10].

La pittura, dunque, è sì esaltata, ma soprattutto perché utile, perché vista come mezzo fondamentale per soddisfare l'ansia dei naturalisti europei di venire a conoscenza delle specie dei paesi lontani, in particolare di quelli di più recente scoperta. Non solo. In una lettera di alcuni anni dopo, diretta all'amico Cardinale Gabriele Paleotti[11], nuovamente lo scienziato bolognese insiste sui vantaggi apportati dalle «pitture di varii animali». Loro tramite, infatti, è possibile trasmettere ai posteri descrizioni più esatte degli animali già identificati e facilitare quindi la ricerca[12]. E ancora:

«Dove lasciarò le piante, depinte parimente al vivo, che tanta utilità apportano agli medici, conoscendo per mezzo della pittura le piante istesse dalla natura all'umano beneficio prodotte? Dalle cui

[10] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. I, c. 35. Sui rapporti tra l'Aldrovandi e il Granduca Francesco I, nonché, più in generale, sull'ambiente e la cultura medicea di quel periodo, cfr. BERTI, 1967; *La corte*, 1980; *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, 1989. Notizie anche in BARBENSI, 1969, pp. 254-260.

[11] Per quanto riguarda i rapporti amichevoli e di collaborazione intercorrenti tra il naturalista e l'alto prelato cfr. PRODI, 1959-1967, *passim*; OLMI, 1976, pp. 62-65.

[12] ALDROVANDI, 1960-1962, p. 513: «Per mezzo di queste pitture, insieme con l'istorie, ponno li studiosi venire in piena cognizione, quali fossero appresso gli antichi. La qual utilità è tanto grande, che non si può imaginar maggiore, perchè, se gli antichi avessero fatto ritrare e depingere tutte le cose che hanno descritte, non si trovarebbe tanti dubii et

parti... si pigliano tanti varii rimedii per indurre la sanità perduta, come ancora per conservarla»[13].

La finalità pratica della pittura è ulteriormente ribadita, senza fraintendimenti. Non v'è luogo qui per una concezione scientifica dell'arte, per un'arte che tragga linfa vitale dalle ricerche naturalistiche o dagli studi geometrici. La prospettiva è completamente ribaltata. Per l'uomo di scienza Aldrovandi l'arte è un tramite, fondamentale sì, ma sempre un tramite per giungere ad abbracciare tutta la realtà naturale; è una tappa del processo conoscitivo. Quello dell'utilità, che per il Varchi era semplicemente un momento, un 'attributo' fra i tanti, diventa invece in pratica per il Nostro l'unico e ragionevole fine, l'essenza stessa dell'arte; non la scienza per l'arte dunque, ma l'arte per la scienza.

La storia naturale del Rinascimento e del primo Barocco, inaugurando una prassi destinata a durare a lungo, vive di immagini, di raffigurazioni. È il periodo, questo, in cui le figure dei libri, abbandonata la funzione ornamentale di stampo medioevale, vengono poste in connessione col testo, assumono funzione essenziale di chiarificazione e spiegazione[14]. Nello sforzo per dominarla e comprenderla, la natura deve essere descritta e riprodotta il più fedelmente e minuziosamente possibile. L'illustrazione scientifica medioevale fortemente legata, pur con alcune felici eccezioni[15], a rigidi schemi formali, al simbolismo animale, all'invenzione astratta, deve essere ora soppiantata da una riproduzione artistica assolutamente mimetica, fotografica, diremmo, della natura. «Natura sola magistra» e l'arte pertanto deve darne la copia fedele: «In somma la pittura debbe essere la vera imitatione

errori infiniti appresso i scritori». Cfr., anche, BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 367; *Ms Aldrovandi*, 91, c. 557.

[13] ALDROVANDI, 1960-1962, p. 513.

[14] Cfr. NISSEN, 1950, p. 5.

[15] Valga per tutte l'album di schizzi di Giovannino de' Grassi giustamente definito «il primo libro di pittura zoologica»: PÄCHT, 1950, p. 15. Su questo eccezionale artista cfr., anche, NISSEN, 1950, p. 29; NISSEN, 1954, p. 139; KLINGENDER, 1971, pp. 479-480.

delle cose di Natura»[16]. E ancora e più in generale: «L'arte è un'immagine et vestigio della natura, ma la natura è il vero essemplare»[17]. «Vera imitatione» dunque l'arte e «vero essemplare» la natura: dove l'aggettivo «vero» sta proprio a testimoniare l'avversione dell'Aldrovandi per ogni licenza o interpretazione personale dell'artista. La pittura è sì «arte nobilissima e...fra tutte l'arti trovate da l'ingegno umano...la più bella, la più vaga et la più honorata», ma proprio e soprattutto perché imita «al vivo il prodotto dalla natura»[18]. Quel continuo, quasi ossessivo, ritornare dell'Aldrovandi sull'episodio della contesa tra Zeusi e Parrasio[19], indica chiaramente quale sia per lui il punto ideale di arrivo della pittura: una copia talmente precisa della realtà da poter «aggabbare» ed essere scambiata per la realtà stessa. E non solo egli nella sua totale concretezza è nettamente e ovviamente contrario a «fintioni e chiribizzi che sussistono solo nel nudo intelletto»[20], ma non abbandonando mai, anche nelle riflessioni sull'arte, l'*habitus* del naturalista, finisce pure col trascurare, nel complesso, il soggetto umano:

«Non è dubbio alcuno che la pittura debbe esser un essempio et imitatione di tutte le cose naturali come il cielo, le stelle, et terra, et principalmente le piante et animali, et altre cose inanimate, che sono metalli, et pietre, et simili misti sotterranei, et altre cose artificiali che hanno per materia le naturali»[21].

Nel suo totale asservimento alla scienza, poi, l'arte non solo fornisce aiuto ai medici, come visto in precedenza, mediante le immagini delle piante curative, ma anche ha la possibilità di proporsi essa stessa come una sorta di farmaco, per virtù intrinseche sue proprie. E così ai fini di un buon concepimento si consiglia ai padri di famiglia di far dipingere nella

[16] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, cc. 129bis-129vbis.

[17] *Ibidem*, c. 129vbis.

[18] *Ibidem*, c. 129v.

[19] Cfr., ad esempio, *ibidem*, cc. 129v-129 bis.

[20] *Ibidem*, cc. 98-98v.

[21] *Ibidem*, c. 97v.

stanza da letto volti di uomini e donne bellissimi; mentre ai febbricitanti, afflitti dall'arsura, si suggeriscono immagini di fontane e corsi d'acqua[22]!

Strumento delle scienze mediche e naturali o addirittura sorta di farmaco, l'arte non è comunque mai, per l'Aldrovandi, una via autonoma di comprensione del reale, una «presa di coscienza totale»[23] di leonardesca memoria. Nonostante alcune considerazioni più generali, ma affatto stereotipate ed espresse senza convinzione, quasi 'per dovere', l'arte in lui finisce sempre per risolversi nell'illustrazione scientifica. Così, è vero, si parla del pittore come di colui che solo possa emulare tutte le cose, anche quelle incorporee e dello spirito, ma poi subito dopo, in stridente contrasto, vengono portati come esempio i pittori alle sue dipendenze, specializzati nella 'riproduzione' di animali, piante e minerali[24].

Significativamente indifferente al nuovo ruolo sociale assunto dall'artista e quasi a contrastare la nota affermazione michelangiolesca, l'Aldrovandi vede nel pittore solo colui che lavora con la mano, che è l'organo per eccellenza – «manu... quae est organum organorum»[25]. Nulla di mentale nell'operazione artistica, ma netto prevalere dell'atto meccanico e artigianale, come ovvio d'altronde in chi, lavorando per uno scienziato, dovrebbe limitarsi a fotografare esattamente la realtà naturale. Quando discute dell'arte, insomma, l'Aldrovandi non riesce assolutamente a spogliarsi, come già detto, delle vesti del naturalista, a mettere da parte l'assillante desiderio di vedere con i propri occhi animali, piante e minerali: arte sono per lui unicamente, in fondo, i fogli acquarel-

[22] *Ibidem*, cc. 105-105v.

[23] GARIN, 1965, p. 105.

[24] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 588: «Quisnam ergo reperitur artifex in natura, qui possit emulari cuncta, ac pictor? Qui quidem etiam incorporea, et spiritus ostendit. Et de hoc fidem ego facere possum, cum per quadraginta fere annos quatuor pictores eximios habuerim, qui continue mihi depinxerunt in meis aedibus septem millia genera animalium, plantarum, et fossilium».

[25] *Ibidem*.

lati fatti eseguire direttamente o pervenutigli da tutta Europa; sono le migliaia di figure da inserire nei suoi libri.

Proprio per questo quando parla di espressione artistica il Nostro intende, in realtà, solamente la pittura o al più l'arte dell'incisione e dell'intaglio: la pittura in quanto unico e privilegiato strumento in grado di sopperire alla parziale mancanza di una visione diretta delle «cose naturali»; l'arte dell'incisione quale mezzo tecnico di riproduzione e perciò di diffusione su larga scala.

A sua volta la pittura finisce per non differenziarsi troppo dal disegno, «essendo il dissegno e la pittura sorelle»[26]. Opinione insolita, come ha notato giustamente la Barocchi[27], e che, tuttavia, trova giustificazione nell'importante funzione affidata anche al disegno dall'Aldrovandi. Tra gli artisti alle sue dipendenze, infatti, accanto ai *pictores* figurano i *delineatores*, coloro cioè cui spetta il compito fondamentale di 'trasferire', con il disegno appunto, le figure dai fogli alle tavolette di legno destinate ad essere poi intagliate e quindi utilizzate nella stampa. Momento assai delicato e che richiede grande perizia onde evitare, nel passaggio, qualsiasi errore o deformazione della primitiva immagine. E comunque sempre il disegno rappresenta uno stadio essenziale; è l'unica occasione di reale e completa indipendenza dell'artista in cui lo scienziato non può interferire. Se al momento di stendere il colore il Nostro può intervenire con continui consigli sulle tonalità e le sfumature più appropriate, nella prima fase di abbozzo è costretto a fidarsi unicamente del valore, e cioè della capacità mimetica, dell'artista. Un buon disegno è condizione imprescindibile di una fedele riproduzione e, quindi, di una esatta descrizione.

Non vi è spazio in Aldrovandi per una contemplazione non finalizzata, e dunque in sé esaustiva, della pittura. A maggior ragione questo vale per le immagini delle cose naturali:

«Absurdum enim est, ac nulla ratione comprobandum rerum natu-

[26] ALDROVANDI, 1971, p. 923.

[27] *Ibidem*, p. 923, n. 3.

ralium imagines ideo speculari libentius, ut ingenium eorum, qui eas fecerunt, pictoris scilicet, & sculptoris admiremur, & solertiam; rerum autem naturae miro ingenio, ac studio procreatarum contemplationem non potius prosequamur, atque amplectamur, ut causas earum indagare valeamus»[28].

Il valore estetico delle figure deve essere affatto trascurato, così come è necessario non soffermarsi ad ammirare la perizia dell'artista; le xilografie servono unicamente a favorire la piena conoscenza dell'animale o della pianta raffigurata – «ad avium, quarum sunt, cognitionem...perducunt»[29]. Le illustrazioni poste nei libri, lungi dal costituire, come nell'ottica medioevale, «una gradita distrazione alla fatica della lettura»[30], devono essere poste dallo studioso in continua e puntuale connessione col testo, senza alcun compiacimento estetico ed anzi proprio disprezzando la semplice curiosità e l'inutile piacere del vedere – «curiositate, atque inutili visus voluptate contempta»[31].

Dunque ciò che Aldrovandi, almeno teoricamente, auspica è una strutturazione matematica dello sguardo, l'instaurarsi di un circuito, fatto di continue e strette relazioni, fra colui che legge, le cose naturali rappresentate ed il testo che le descrive, la cosa stessa quale esiste in natura[32].

Tutto questo teoricamente, si è detto. Infatti, se da un lato e in base a numerosi indizi, lo scienziato bolognese può dirsi partecipe di quella cultura visiva che si va affermando a cavallo fra il XVI ed il XVII secolo, dall'altro si può facilmente cogliere, nei vari momenti descrittivi, un progressivo affermarsi della tradizione scritta, la massiccia prevaricazione dei testi classici e, quindi, del 'già detto'.

[28] ALDROVANDI, 1599, p. n.n., «Picturae utilitas».

[29] *Ibidem.*

[30] ONG, 1970, p. 63. Cfr. anche CARUGO, 1970, pp. 133-134.

[31] ALDROVANDI, 1599, p. n.n., «Picturae utilitas».

[32] Cfr. RAIMONDI E., 1974, p. 25 (ma tutto il capitolo – pp. 3-56 – è di fondamentale importanza ed ha comunque rappresentato, per la nostra analisi, un punto di riferimento costante).

Non v'è dubbio: in una prima fase la vista giuoca un ruolo essenziale e affatto primario; l'osservazione diretta, senza filtri deformanti o condizionamenti di sorta, tiene saldamente e pressoché totalmente il campo. Vedere è conoscere e la pittura rappresenta lo strumento di 'fissazione' e verifica delle conoscenze, nonché il veicolo privilegiato di trasmissione delle stesse. In tale contesto per avere figurazioni scientifiche precise la sola tecnica dell'artista è insufficiente, se non sorretta e corroborata preliminarmente da un approccio diretto con le cose naturali:

«Di modo che voler dipingere le piante naturalmente bisogna esser non solamente essercitatissimo pittore, ma di più bisogna havere la pianta fresca e circa cavata all'hora dalla terra: perché le piante essiccate non si ponno dipingere. Ma chi haverà la pianta viva innanzi gli occhi, non è dubbio che se egli è eccellentissimo pittore, l'imitarà in ogni minima parte, non si partendo da quella un tantino. Et chi altrimenti farà, sarà simile a quei pittori antichi rozzi i quali erano tanto inetti et con tanto impolito penello dipingevano gli animali, che era necessario scriver di sotto le pitture: questo è asino, questo è bue, questo è cavallo ecc.»[33].

Ma la semplice riproduzione « ad vivum» non basta: essa rischia infatti di essere sì veritiera, ma statica ed assolutamente parziale. È necessario che il pittore segua e quindi raffiguri la pianta nel suo processo di crescita e nelle sue mutazioni stagionali[34]. La variazione di «forma», «longhezza» e «grandezza» è un dato essenziale e nient'affatto trascurabile.

[33] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, c. 125v.

[34] *Ibidem*, cc. 126-127: «Debbe haver l'occhio il pittore alla varietà dell'età delle piante, perché la più parte secondo la stagione dell'anno mutano l'aspetto, et ancora mutano la figura delle foglie, come si può vedere nell'Hellera giovane et vecchia. È ben vero che a dipingere la pianta nel più perfetto stato che sia, bisogna dipingerla con i fiori, et qualche frutto appresso: altrimenti la pittura sarà mutila et imperfetta, et darà difficoltà a riguardanti in conoscerla; et per poter meglio conseguire la cognitione perfetta delle piante sarebbe bene a dipingerle in tre stati, cioè nella pueritia, per usare questo termine, quando ha solo le foglie (parlo delle perfette), dipoi quando ha foglie et fiori, che all'hora è nella gioventù, et di poi nell'età declinante quando è carica di frutti et di semi et in questo modo faciendo, non seguitarà error alcuno, ma si conosceranno le piante

Alla luce di questi presupposti l'illustrazione scientifica è concepita da Aldrovandi come genere estremamente specializzato e difficile, in cui si richiedono «pittori essercitati in questa sorte di pittura perché rarissimi si ritrovano atti a questo essendo necessario che per molto tempo siano assueti in queste diversità di pittura»[35]. Per lo scienziato è necessario avere alle dipendenze artisti non solo tecnicamente preparati, ma che pure accettino di buon grado di essere guidati e consigliati. L'abilità sola non è di per sé sufficiente «percioché in tutta la città nostra quantunché ci sieno molti mediocri et eccelenti in altra sorte de pittura nondimeno in questo genere non ho avuto più che duoi... che sono riusciti rarissimi si come ho delle lor pitture appresso de me che veder si possono»[36].

ad ogni stagione et si come s'imparano facilmente le piante vedendole ne' luoghi dove nascono et ne' giardini in diverse età, per la medesima ragione che habbiamo detto che non si ponno vedere in un medesimo tempo, et questo mostra espressamente Dioscoride nel proemio de suoi libri de Re Medica, scrivendo ad Azio filosofo così dicendo: Chi vuole esser ben instrutto nella cognitione delle piante bisogna che presentialmente le vegga nel nascere, nel crescere et nel maturarsi, perciochè chi solo le vede nel nascere, non le può conoscere quando sono grandi, et chi solamente le vede cresciute, non sa come elle siano quando nascano. Coloro adunque che del tutto non osservano questo, nel maturarsi la forma delle foglie, la longhezza del fusto, la grandezza de fiori et de frutti et semi et assai altre proprietà, grandamente restano ingannati. Coloro adunque che spesso si conferiscono a veder l'erbe quando nascono, conseguiranno ogni possibile cognitione di quelle. Medesimamente chi ne vorrà conseguire cognitione grande per via di pitture, le potrà dipingere in questi tre stati come ho detto, et in questo modo ne potrà conseguire utilità grande, come io osservo questi tre stati nelle mie figure delle piante, facendo dipingere una medesima pianta con vari modi di foglie, secondo diverse età, si come il Coriandro, il Mechnacon, l'Aron, et la Tussilagine, et simili altre»; cfr. anche ALDROVANDI, 1971, pp. 925 e 929. L'immagine principe della pianta restava comunque sempre quella eseguita nel momento della completa maturazione e della massima fioritura, come risulta anche da una risposta di Ippolito Obici ad una richiesta dell'Aldrovandi: «Quanto alla pittura, non so come possi far ritrare, se non le foglie per mancar li frutti; se così pare a V.S. spettarò il tempo, et farò dipingere le foglie, fiori, frutti non maturi et maturi, a fine che veda il tutto» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, cc. 3-3v).

[35] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 360v.

[36] *Ibidem*.

Quella che si richiede è dunque una tecnica tutta particolare, in un certo senso spersonalizzata ed al completo servizio della scienza. Nel rapporto che si viene a creare l'artista è il braccio e lo scienziato la mente che guida e sovraintende. Lo scienziato solo è in grado di cogliere e valutare appieno le minime, ma infinite differenze esistenti in natura. Anche fra gli animali più piccoli, gli insetti, vi sono diversità che non possono assolutamente essere ignorate:

«Fra questi parimente si vedono di variate figure: altri lunghi, altri rotondi, altri ovati, altri con corni in testa o peli, altri senza essi, altri son lisci per il resto del corpo, altri pelosi. Ancora si discerne varii colori e pitture in questi corpiciuoli, così nell'ali come nel resto del corpo»[37].

Ancora e più in particolare fra le mosche «se ne ritrovano di tante diverse sorti, fra quali se ne ritruovano altre grandi, altre mezzane, altre picciuole et altre minime, fra quali alcune sono di grosso capo, altre di mezzano; altre di longo corpo et altre di breve»[38].

Dunque la ricerca parte in Aldrovandi sulle basi dell'osservazione diretta e di una sensibilità visiva lucida e articolata. È, questo, un atteggiamento di rifiuto di una tradizione nella quale sempre più si rinvengono errori e mancanze, che il naturalista bolognese si sforza di ribadire anche nelle opere a stampa, nel momento, cioè, della trasmissione del sapere: «Haec ego non ab alijs accepta refero, sed re ipsa expertus nota omnibus, & vulgata esse cupio»[39].

Ma la novità è molto spesso racchiusa nelle sole parole, in dichiarazioni programmatiche alle quali non segue una linea di condotta coerente. Nei libri infatti, in quella, cioè, che si può definire la produzione scientifica ufficiale, riemergono prepotentemente gli aspetti tradizionali del pensiero e del metodo aldrovandiano: i 'segni' continuano a fare tutt'uno

[37] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 516v.

[38] *Ibidem*, c. 517.

[39] ALDROVANDI, 1602, p. 2v, «Serenissimo Principi Francisco Mariae Secundo Urbini Duci Sexto».

con le 'cose', sono essi stessi cose[40]. L'attenzione costante per i testi, per il 'già scritto' va a braccetto con il gusto tardocinquecentesco dell'elencazione e anzi ne fornisce il supporto e la giustificazione. Nelle opere a stampa, insomma, l'Aldrovandi è maggiormente preoccupato della propria immagine esterna, sente l'esigenza di dire tutto di tutto, di rovesciare sul lettore secoli di studi e di interpretazioni e dunque anche, inevitabilmente, di fantasticherie e di illusioni. In tal modo le osservazioni dirette e personali si diluiscono nel gran mare delle citazioni; soffocate dal passato, perdono sovente il primitivo vigore. Anche le figure, nonostante i continui rimandi ad esse che nel testo vengono fatti, si scollano in parte dalla scrittura, si accampano a sé, finendo per assumere valore autonomo di ornamento più che di chiarificazione. Da una parte stanno animali e piante con le loro misure, i loro colori, le loro peculiarità morfologiche; dall'altra un testo preoccupato di inseguire il passato, geroglifici, emblemi, simboli.

Il realismo, riscontrabile, tutto sommato, in tanti acquerelli rappresentanti le prime copie dal vero, si attenua notevolmente nelle xilografie della «Storia naturale». E certo questo scadimento è imputabile ai vari passaggi, al fatto cioè che l'incisore finiva per lavorare su copie di copie e che, comunque, anche per tutti gli artisti alle dipendenze dell'Aldrovandi doveva valere la tendenza a raffigurare *la* mosca o *la* farfalla piuttosto che *quella* mosca o *quella* farfalla, la tendenza, cioè, a rappresentare l'universale piuttosto che il particolare[41]. Tutto questo è sicuramente vero, così come occorre rilevare l'oggettiva difficoltà della tecnica xilografica a rendere appieno i minimi particolari, le piccole, eppur essenziali, sfumature. Ma oltre a ciò, la causa della relativa caduta di effetto realistico va cercata proprio nella prolissità del testo, di un testo che è 'altro' rispetto alla figura e che nasconde l'intervento personale dello scienziato, mimetizza quella descrizione/didascalia che è supporto indispensabile all'immagine e ne giustifica la presenza.

[40] Cfr. Foucault, 1970[3], pp. 144-148.

[41] Cfr. Gombrich, 1965, pp. 186-188 e 191-192.

Accanto a questo, poi, occorre notare che il campo di visibilità dell'Aldrovandi è ben lontano dall'escludere il colore, dall'annullare, come farà la scienza sei-settecentesca, nell'uniformità del grigio le infinite varietà cromatiche delle «cose naturali»[42]. Per lo scienziato bolognese, anzi, il colore rappresenta uno strumento indispensabile di conoscenza, un criterio di classificazione:

«Tutte le cose sensate che conosciamo al mondo, le conosciamo per questo accidente inseparabile del colore, il quale è oggetto certissimo del vedere, et è accidente inseparabile dalla sostanza senza la cui notitia non si può venire alla cognitione intrinseca di quella»[43].

Manifestamente la realtà che lo circonda è una realtà che richiede di essere odorata, assaporata e tastata più che vista o che, comunque, viene vista soprattutto, se non unicamente, come varietà di colori: «...il colore è un ottima scala, et mezzo sicurissimo congionto con gl'altri accidenti cioè odore, sapore, et tatto per venir in cognitione perfettissima de misti o siano perfetti o imperfetti»[44].

In questa prospettiva, conscio, cioè, dell'importanza del colore per la storia naturale[45], l'Aldrovandi si preoccupa di conoscere appieno la scala cromatica[46] e di far partecipi di tale nozione i propri pittori[47]. Fissare sulla carta le tinte del mondo naturale è operazione di estrema difficoltà; i colori,

[42] Cfr. FOUCAULT, 1970^3, p. 149.

[43] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. I, c. 35; cfr. anche ALDROVANDI, 1960-1962, p. 512.

[44] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. I, c. 35v.

[45] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 66: «Non me latet colorum hanc cognitionem plurimum conferre ad scientias naturales, cum quicquid videtur, coloratum est».

[46] *Ibidem*, c. 66 e c. 592.

[47] *Ibidem*, cc. 66-67: «Ex cognitionem illorum [colorum] potuimus pictorem nostrum advertere, quibus coloribus uti debebat quandoque in depingendo, quos imitari non poterat; ex nostro tamen Museo quibusdam usi sumus succis concretis et terris, quibus ad vivum depiximus quicquid desiderabamus»; cfr. anche c. 592.

infatti, non solo si presentano in una gamma infinita, ma sono pure alquanto mutevoli in rapporto alla luce:

«Plurima enim Insectorum genera, haud aliter ac in Pavone pulcherrimo alite observamus, soli obversa nunc hunc, nunc illum colorem effundunt. Nam qui antea aereus videbatur, mox inclinantibus se paululum alis, aureus conspicitur, & rursum qui ad Solem caeruleus apparebat, si sub umbra transferatur, viridis videtur, adeo ad luminis vicissitudinem variatur»[48].

Quanto alle piante, poi, è assurdo, cioè non scientifico, limitarsi ad osservare che esse sono verdi, senza cogliere invece le diverse sfumature all'interno del colore principale:

«Et ancorché le piante generalmente et per la maggior parte siano di color verde, nondimeno ci è una diversità infinita tra quei medesimi colori, essendo in alcuni verdi scuri, che tirano al nero, altri chiari che tirano all'azuro, altri al purpureo, altri gialleggiano, altri tirano al berrettino scuro, altri al color tanedo»[49].

Deciso rifiuto, dunque, della visione in bianco e nero e forte accento, invece, sul colore in quanto reale strumento di differenziazione e caratterizzazione ad un tempo. Questo vale anche per gli animali piccolissimi, nei quali, anzi, «Tanta...colorum diversitas, ut ne Apelles, aliusve praestantissimus pictor eos aemuletur»[50]. Giustamente il Battisti ha parlato di «misteriosa e magica cromia degli insetti»[51]: libellule, locuste, cimici sono altrettante piccole tavolozze, piccoli mondi di colore che lo scienziato bolognese puntigliosamente e gioiosamente descrive ad uno ad uno.

Con tutto questo, però, va subito notato che i colori, nelle opere a stampa, sono presenti solo come parola, non vengono cioè concretamente mostrati, ma semplicemente descritti nel testo. Ragioni economiche spiegano la scelta della tecnica

48 Aldrovandi, 1602, p. 3.

49 BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, cc. 125-125v.

50 Aldrovandi, 1602, p. 3, «Ad Lectorem».

51 Battisti, 1962, p. 271.

xilografica e la forzata – e anche conseguente – rinuncia ad edizioni a più colori. E tuttavia questo dovette essere sentito immediatamente dall'Aldrovandi come una gravissima mutilazione o, comunque, un grosso limite, tant'è vero che procurò subito di far acquarellare le copie della «Storia naturale» destinate ai personaggi più importanti[52]. I risultati però non furono sempre dei più felici. Così, ad esempio, nel *De animalibus insectis* l'uomo cinquecentesco, che percepisce la realtà attraverso il colore, soffoca lo scienziato che inizia timidamente a vedere per forme, grandezze e misure. Il nostro naturalista, cioè, da un lato si è preoccupato di far rappresentare gli insetti su scala normale, nel rispetto delle misure reali e originali; dall'altro, però, proprio l'insoddisfazione del bianco e nero porta talvolta al dissolvimento della precisione. Nel caso di animali piccolissimi, infatti, è impossibile al pittore stendere le tinte rispettando i contorni della figura che, in tal modo, perde letteralmente la propria fisionomia originaria per trasformarsi in una macchia di colore. Infortuni tecnici, certo, e che tuttavia assumono un significato emblematico. La ricerca continua, quasi esasperata, delle peculiarità cromatiche può risolversi anche in questo: l'animale viene 'tuffato' nel colore e solo come puro colore riemerge. Al di là dell'incidente specifico il colore rappresenta, con il 'già scritto', il grande e fitto velo o, se si preferisce, il filtro deformante che viene ad interporsi stabilmente tra lo scienziato e le «cose naturali», tra queste ultime e il lettore. Animali, piante e minerali sono, cioè, molto spesso visti solo in trasparenza, per contorni sommari; recuperarli appieno, oltre un secolo dopo, significherà anche grattare con decisione questa crosta spessa di colori e citazioni.

[52] Cfr., ad esempio, BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIX, c.n.n. e tomo XXXII, c. 140v dove si ha notizia del tempo impiegato dai pittori per «colorire» le copie dell'*Ornithologia* e del *De animalibus insectis* destinate rispettivamente al Cardinale di Bologna e a Francesco Maria II della Rovere, Duca di Urbino. Per quest'ultimo, inoltre, l'Aldrovandi aveva fatto «miniare» anche l'*Ornithologia* (almeno il terzo volume), come risulta da due lettere inviate dal naturalista al Duca stesso, pubblicate da MATTIROLO, 1903-1904, p. 393.

b) *Natura lontana, natura simbolica, natura ricreata*

A questi vizi, che possiamo definire intrinseci, della 'vista' aldrovandiana, se ne deve poi aggiungere un altro di carattere più oggettivo. La natura con cui il nostro scienziato deve fare i conti, quella che si trova ad osservare, non è certo unicamente la natura del contado bolognese, pur oggetto di tante ricerche, ma non è più solo neppure quella racchiusa nei confini europei; nel corso del XVI secolo anche, se non a maggior ragione, per lo studioso di scienze naturali i confini del mondo si dilatano enormemente. Grazie alla politica di espansione di alcune potenze europee, della Spagna soprattutto, da un lato si infittiscono le comunicazioni con i continenti asiatico e africano, dall'altro 'si rovescia' letteralmente sulla coscienza, sul costume, sulla scienza europei il Nuovo Mondo, con tutte quelle difficoltà di assimilazione, comprensione e catalogazione che questo comporterà. Per il naturalista Aldrovandi, dunque, la natura è anche una natura lontana e per ciò stessa nebulosa, carica di fascino e mistero. Costringendo a ricorrere ad informazioni di seconda mano e a immagini indirette, la distanza genera l'equivoco, sollecita i parti della fantasia. La fame di novità trova nelle terre lontane il proprio appagamento, ma rischia continuamente di sfociare, per la ricchezza dei piatti di portata, nell'indigestione e nel delirio.

È immediatamente intuibile come con rischi di questo tipo si sviluppi anche nell'Aldrovandi l'interesse per la natura dei continenti extraeuropei, interesse che è comunque sempre di tono molto elevato e costante[53]. In un'Italia come quella della seconda metà del XVI secolo, definitivamente tagliata fuori dal grande giuoco dell'esplorazione geografica e della conquista coloniale, pure lo scienziato bolognese è

[53] Basti considerare, ad esempio, che nell'orto botanico bolognese, diretto dall'Aldrovandi, si coltivava il tabacco (BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 47) e che il nostro scienziato desiderava venire in possesso di un dizionario della lingua americana! (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo VIII, c. 131: «Ricordo di scrivere in Hispania se si potesse havere un Dittionario della lingua Portughesa et un Dittionario della lingua Arabica et un altro della lingua del mondo novo se si trova»).

costretto a ricorrere a notizie provenienti da paesi più direttamente coinvolti in tale conquista, dalla Spagna in primo luogo[54]. In quest'ottica non v'è dubbio che la biblioteca aldrovandiana contenesse quanto di meglio era possibile reperire sul mercato.

Pochi nomi solo per avere un'idea di questa massiccia documentazione. Notizie sull'Africa il nostro scienziato poteva attingerle dall'opera di Giovanni Leone (l'arabo El Hassan Ibn Muhammed), dalle parti relative di quella di Lodovico di Varthema e dalla *Geografia* di Livio Sanuto; sull'Asia da quelle di Marco Polo, Fernando Lopes, G. Gonzales de Mendoza ed inoltre da varie lettere e relazioni di gesuiti; quanto all'America, poi, aveva a disposizione sia resoconti quali quelli di Cristoforo Colombo, dello pseudo-Vespucci, di Ferdinando Cortés, di Jacques Cartier, di Nunno de Guzman, sia opere più articolate e di maggior peso scritte da autori tipo F. Lopez de Gomara, Girolamo Benzoni, Giuseppe Acosta, Gonzalo Fernando de Oviedo[55]. Già la proporzione fra i testi, in questo pur breve elenco, lascia palesemente trasparire il fascino esercitato dal Nuovo Mondo sul nostro scienziato[56]. A mantener sempre vivo questo interesse dovettero anche contribuire i contatti da lui tenuti, praticamente durante tutto l'arco della vita, con la corte medicea e l'ambiente ferrarese, centri, entrambi, estremamente ricettivi nei confronti delle novità provenienti d'oltre oceano[57]. Ovviamente l'Aldrovandi si pone nei confronti del nuovo continente con la mentalità e l'atteggiamento tipici

[54] Su tali fonti di informazione cfr. ROMEO, 1971², pp. 53-70.

[55] Tutte queste opere si trovano elencate nel catalogo della biblioteca aldrovandiana: BUB, *Ms Aldrovandi*, 147: «Ulyssis Aldrovandi philosophi ac medici Bonon. Bibliotheca secundum nomina authorum qui penes se habentur, in alphabeticum ordinem non exiguo labore ac studio digesta». Con alcuni di questi autori l'Aldrovandi viene a contatto tramite la celebre raccolta di G. B. Ramusio.

[56] L'unico lavoro di un certo respiro sull'atteggiamento dell'Aldrovandi verso il Nuovo Mondo (sul piano della ricerca naturalistica) resta a tutt'oggi quello di CERMENATI, 1906.

[57] Sul vivo interesse dell'ambiente mediceo cfr., oltre BERTI, 1967, HEIKAMP, 1972. Quanto a Ferrara, ricordiamo che la corte estense fu la

dello studioso di scienze naturali. Non v'è traccia in lui di quella problematica etico-giuridica, nonché religiosa, connessa all'evangelizzazione, che già stava prendendo forma in Europa nel corso del Cinquecento e dalla quale erano scaturite le vibranti denunce di Bartolomeo Las Casas. L'America e comunque, più in generale, le terre lontane, sono soprattutto enormi serbatoi di animali, piante e minerali che attendono di essere conosciuti e classificati. La presenza umana è affatto secondaria: l'uomo di scienza europeo ignora altri uomini e i loro drammi o, al più, li prende in considerazione semplicemente come curiosità. Escluso, nel complesso, l'interesse antropologico, l'occhio si concentra sulle «cose naturali», sopra una natura immensa che, stravolgendo di colpo gli schemi e le conoscenze del vecchio mondo, si propone come banco di prova e di verifica delle asserzioni di Aristotele o di Plinio[58].

Viva ancora fortemente in lui l'ansia umanistico-rinascimentale di conoscenza – «Essendo io spinto dal dessiderio insin dalla mia prima età di sapere»[59] – l'Aldrovandi non può rimanere insensibile di fronte ad una terra che gli appare dalle descrizioni «multis, diversisque animalibus et nostris paucissime similibus undique densissima, demptis leonibus, ur-

prima in Italia a ricevere notizia della scoperta di Colombo e che dalla stessa partirono in continuazione richieste di informazioni dettagliate sul nuovo continente: cfr. WIGHTMAN, 1972, pp. 74-75. Proprio nell'ambito della corte ci fu chi, come il Patrizi, si diede da fare affinché l'Aldrovandi ricevesse un finanziamento granducale per la stampa della «Storia naturale»: BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XIX, cc. 149v-150 (lettera del Patrizi all'Aldrovandi, ora pubblicata nel volune PATRIZI da CHERSO, 1975, p. 127). Più in generale sui rapporti tenuti dal naturalista bolognese con numerose personalità ferraresi cfr. FRATI, 1908.

[58] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 539v: «Non è dubio che non solo si verrebbe in cognitione de infinite cose non descritte da alcuni antichi nè moderni, ma si verificarebbeno gran parte degli aromati degl'antichi, de quali tanti ne sono dubii et incerti»; ma cfr. anche cc. 535v e 540.

[59] *Ibidem*, c. 506v; ed altrove con sincero entusiasmo, ancorché in un latino non perfetto: «Quid enim iucundus est & magis volupe quam res novas invenire causas multas & proprietates rerum ad notitiam reducere & experientiam in illis facere ut ex illis memorias parturiamus ex quibus tandem universalia fiunt quae sunt principia artis & scientiae teste philosopho» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, cc. 45-46).

sis, cervis, suibus, capreolisque et damis, quae et quidem deformitatem quandam a nostris retinent»[60]. Un campo immenso, tutto da esplorare, si è di colpo spalancato. Certo i naturalisti europei come Rondelet e Gesner molto hanno indagato e scritto, ma tanto ancora resta da fare:

«Et quamvis omnes hi rerum naturalium cognitionem auxerint, relictus tamen est etiam magnus campus huius seculi studiosis atque futuri cum maximis laboribus, sumptibusque ac periculis Christophori Columbi & aliorum virorum inventus fuerit quasi alter mundus in quo tam praeclara in his nunc admirandis deteguntur ac invenuuntur ac describuntur & iussu multorum principum ad nos deferuntur»[61].

È vero che all'Aldrovandi vengono continuamente mandate notizie su quello che egli definisce «quasi un altro mondo» e che inoltre vi è da parte sua, come già visto, un costante impegno nel tenersi aggiornato tramite le relazioni di viaggiatori e missionari[62], ma tutto questo non basta. Egli non impiega molto a rendersi conto di avere in fondo a che fare con opere non scientifiche, scritte cioè da personaggi ai quali non era possibile esprimersi *ex professo*. Le notizie di storia naturale hanno un carattere del tutto incidentale e quindi richiedono di essere verificate ed ulteriormente approfondite[63]. Proprio per questo cresce col tempo nel naturalista bolognese il desiderio di recarsi personalmente in America, desiderio che, come si vedrà in un capitolo successivo, lo

[60] Frase dello pseudo-Vespucci cit. da GERBI, 1975, p. 61.

[61] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 45.

[62] Oltre che per informazioni e disegni, il nostro scienziato si dava molto da fare anche per entrare concretamente in possesso di animali, piante e minerali da collocare, poi, nel museo. Per soddisfare questo suo desiderio si appoggiò anche, dopo Firenze e Ferrara, su Genova, città, nella seconda metà del Cinquecento, in fortissima espansione commerciale proprio lungo la direttrice Spagna-America.

[63] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, cc. 538-538v: «Aggiongendo appresso, per più confirmatione delle cose rare et peregrine che in quei paesi nascono, la relatione, dico, de molti scrittori spagnoli et italiani che sono stati in quelle parti, havendo con brevità descritto l'historia et guerre circa gl'acquisti fatti de quei paesi. Là onde per fare più vaga quell'historia,

porta ad offrirsi, oramai cinquantenne, a Filippo II quale guida di una spedizione scientifica[64].

Affinché, poi, una spedizione di tal genere giunga a centrare appieno l'obiettivo, sarebbe necessario, secondo Aldrovandi, che non solo e ovviamente si provvedesse ad « armare un buon navilio di tutto quel che facesse necessario», ma soprattutto «ch'io havesse e tenesse meco molti scrittori e pittori» affinché «in tanti varii luoghi si potesse scrivere l'historia et depingere ogni cosa rara et pellegrina»[65]. Nuovamente l'illustrazione assume un ruolo scientificamente fondamentale di chiarificazione e trasmissione delle conoscenze. Di qui la necessità della copia dal vero, perché solo in tal modo le piante potranno essere raffigurate «rettamente senza cometter errore vedendosi i fiori e folie e altre parti con suoi proprii nativi colori»[66]. «Et non solo nell'Indie si

hanno descritto, si come Francesco Lopes, Gonzalo Oviedo et molti altri... molte piante et animali, che in varii luoghi in quelle regioni nascono. Nondimeno, questi non hanno scritto principalmente di questa materia, ma solo accidentalmente, perciochè, mossi dalla copia infinita delle cose ritrovate e vedute, sono stati sforzati a scrivere et inserire come gioie nelle loro historie tanta varietà di cose naturali, non facendo eglino manco il giudizio in quelle sotto a che genere prossimo di piante et animali et altri misti inanimati si debbono ridurre simil cose, nè manco methodicamente l'hanno descritte con tutte le loro parti, acciochè più agevolmente in cognitione di quelle venire si potesse; et, quel che più importa, non hanno dato notitia della sua natura e temperatura, per la quale facilmente guidati in la cognitione per il vero sapore potiamo, come accidente necessariissimo et utilissimo, condursi nella vera notitia della natura della pianta e animale»; cfr., anche, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 361. Riprenderemo in un successivo capitolo (Parte seconda, cap. II) queste critiche di Aldrovandi, per evidenziare che le carenze da lui riscontrate nelle opere che illustravano la natura americana erano, probabilmente, non solo di tipo quantitativo, ma anche qualitativo.

[64] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 360v; *Ms Aldrovandi*, 91, c. 539. Questo desiderio dell'Aldrovandi di studiare dal vivo la natura americana dovette essere ulteriormente stimolato dalla notizia ricevuta «che quest'anno Sua Sacra Maestà ha mandato huomini a questo effetto nell'Indie Occidentali» (*Ms Aldrovandi*, 91, c. 535); considerata la datazione del Ms (a cavallo tra il 1572 e il 1573), dovrebbe sicuramente trattarsi della famosa spedizione guidata dal medico Francisco Hernandez di Toledo.

[65] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, cc. 539-539v.

[66] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 359v.

dovriano osservare le piante sopradette, ma parimente ogni sorte di animali, quadrupedi, pesci, uccelli, serpenti, insetti per fare compita et perfetta l'historia degli animali. D'onde che si potrebbe commettere a medici et altri dotti che in quella parte d'India se ritrovano che per mezo de pescatori, uccellatori, cacciatori, si pigliasseno et li mandargli in Spagna a Sua Maestà, overo per parte di essi depingere al vivo»[67].

Dunque ciò che Aldrovandi propugna è una sorta di grandioso e particolareggiato repertorio iconografico della natura americana mediante il quale si possa, oltre che meglio conoscere, anche trasferire tale natura dagli spazi sconfinati e sconosciuti d'oltre oceano agli studi ed ai musei naturalistici europei. Come giustamente ha osservato Ossola, è questo anche un modo per «far divenire 'domestica' una natura inquietante, rassicurarsi da essa riproducendola in figure»[68], una via per annullare, o almeno ridurre, la distanza e, quindi, il disagio del mistero. Ma se si è impossibilitati, come nel caso dell'Aldrovandi, a rendersi conto personalmente delle cose e si è costretti, quindi, a ricorrere a relazioni altrui o a disegni più volte ricopiati, riesce ancor più arduo svincolarsi di colpo dalla tradizione e dai pregiudizi culturali. Forte è ancora la dipendenza dall'antichità classica e la *Storia naturale* di Plinio continua a proporsi come modello insuperato. Lo sforzo non è tanto quello di cercare la peculiarità, quanto di sfruttare le vecchie conoscenze, di sovrapporle alle nuove realtà, di descrivere gli animali 'moderni' facendoli coincidere, in tutto o in parte, con gli animali 'antichi'. Il preesistente cala come uno stampo sul nuovo improntandolo di sé: i risultati saranno animali ibridi, costruiti a tavolino, frutti inverosimili di una copula tra il vecchio e gli altri continenti. Così l'America si presenta all'Aldrovandi come una terra in cui «si trovano ancora de gli Elefanti in gran numero e di due sorti»[69] e il rinoceronte continua ad essere descritto non solo sulla scorta della testimonianza di Strabone – «cui ma-

[67] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 537.

[68] Ossola, 1971, p. 245.

[69] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo VIII, c. 2v.

gis credendum, quod ipsum videt»[70]! –, ma anche dell'animale corazzato raffigurato da Dürer[71]. E un altro animale africano come la giraffa, già presente nell'Europa medioevale nel serraglio di Federico II[72] e alla fine del Quattrocento in quelli di Ferrante d'Aragona a Napoli e di Lorenzo de' Medici a Firenze[73], un animale, dunque, nel complesso già noto, tanto da poter essere rappresentato, piuttosto realisticamente, nelle opere di Pietro di Cosimo, di Andrea del Sarto, del Vasari[74], viene descritto come 'somma' di un animale domestico – il bue – e di un altro animale esotico, ma, evidentemente, più familiare – il cammello – [75].

[70] *Ibidem*, tomo VII, c. 292.

[71] *Ibidem*, tomo VIII, c. 27v: «Descriptio Rhinocerotis ex figura seu Icone Alberti Duri pictoris insignis, cuius exemplar nos imitati sumus in nostro Rhinocerote». L'animale viene, tra l'altro, descritto «undique scutatum scutellis... durissimis, magnitudine elephantis»! Notiamo, per inciso, che nella biblioteca aldrovandiana figuravano anche le opere teoriche del Dürer: BUB, Ms *Aldrovandi*, 147, c. 13.

[72] Cfr. VAN CLEVE, 1972, p. 316. Notizie puntuali sul serraglio imperiale si ricavano, comunque, dalla *Cronica* di Salimbene de Adam, dalla *Chronica majora* di Matheus Parisiensis, dagli *Annales Placentini Gibellini* e dagli *Annales Colmarienses minores*, tutti nei MGH (le indicazioni precise a p. 316, n. 3 dell'opera del Van Cleve). Ricordiamo qui che tra i Mss aldrovandiani si trovano alcune pagine dedicate all'opera federiciana *De arte venandi cum avibus*, opera posseduta peraltro dal nostro scienziato (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVII, cc. 15-17, 56-62 e *Ms Aldrovandi*, 147, c. 215: «Friderici Imperatoris secundi Reliqua librorum de arte venandi cum avibus», Augustae Vindelicorum... 1596); quanto agli interessi zoologici dell'imperatore svevo ci limitiamo ad indicare alcuni lavori, rimandando ad essi per ulteriori approfondimenti bibliografici: PÄCHT, 1950, pp. 22-23; NISSEN, 1953, pp. 26-27; *Arte della caccia*, 1965; THÉODORIDÈS, 1971; KLINGENDER, 1971, pp. 447-449.

[73] LLOYD J. B., 1971, pp. 47-53.

[74] Particolarmente felice ci sembra la raffigurazione di Pietro di Cosimo, artista del quale peraltro già il Vasari ricordava la viva attenzione per la realtà naturale; giustamente è stato osservato che i «dettagli pittoreschi» delle sue opere «trovano un parallelo soltanto nelle illustrazioni scientifiche»: PANOFSKY, 1975, p. 88. Sempre a proposito dell'iconografia della giraffa, va rilevata anche la frequente apparizione dell'animale sulle mappe geografiche: GEORGE, 1969, *passim*.

[75] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo I, c. 159.

Insomma, se da un lato si è pur consci che in America, come nelle altre terre lontane, esiste una natura per molti aspetti diversa «... sapendo al certo già li paesi ritrovati essere diversi climati dai nostri et nascere per conseguenza cose totalmente diverse, o siano animali, o piante, o altre cose, da quelle che nascono in Europa»[76]; dall'altro, permanendo il desiderio di trovare una natura dappertutto uniforme e disorientati dalla violenza dell'impatto con il nuovo, si opera un continuo livellamento, si cerca, cioè, di ricondurre tale natura difforme entro gli schemi ed i parametri europei. Ma questo tipo di operazione, anche perché in fondo non coscientemente voluto, non riesce a centrare appieno l'obiettivo e finisce per presentare, quindi, numerose smagliature o punti di completa e macroscopica rottura. E questi spazi che si vengono a creare o sono riempiti dalla razionale accettazione e catalogazione delle specie diverse o si trasformano naturalmente in altrettanti ideali serbatoi del diverso, dell''altro da sé', del fantastico e, infine, del mostruoso. Di nuovo, come già per i greci, le paure dell'uomo vengono razionalizzate con l'invenzione di razze mostruose[77]; in tal modo, proprio perché suscettibile di essere catalogato e quindi studiato 'scientificamente', il diverso viene esorcizzato. Il mostro in quanto tale non è più l'ignoto, cessa di fare paura; pur nella sua difformità è qualcosa di certo e conosciuto che può entrare a far parte del bagaglio culturale dell'uomo.

In un'Europa come quella del XVI secolo che conosce profonde lacerazioni religiose, sociali e politiche, è facile il ritorno a vecchi sogni e ad antiche credenze. In questo quadro l'impatto con le nuove terre, sommandosi alla lunga tradizione teratologica orientale mantenutasi ben viva, attraverso il mondo greco-romano, lungo tutto il Medioevo[78], viene a fornire nuovi ed eccitanti stimoli alla fantasia. Più precisamente quello che si mette in moto nelle scienze naturali è un

[76] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 538.

[77] Cfr. WITTKOWER, 1942, p. 159.

[78] *Ibidem*, pp. 166-182. E per quanto riguarda i massicci riflessi sulle arti figurative medioevali si vedano gli affascinanti lavori di BALTRUŠAITIS, 1960 e BALTRUŠAITIS, 1972.

processo sì unico, ma articolato in due momenti fra loro speculari: da un lato viene catalogato come 'mostro' tutto ciò che proviene dalle terre lontane e non si riesce a classificare, dall'altro ci si sbarazza elegantemente dei vecchi mostri identificandoli con i nuovi animali[79]. In entrambi i casi il mostruoso, lungi dal rappresentare una manifestazione d'angoscia o dal rivestire cupi significati profetici, finisce per proporsi paradossalmente allo scienziato come strumento d'ordine e di chiarificazione, come una sorta di specie in cui collocare tutto ciò che si conosce molto vagamente e che genera perplessità. Se i mostri sono tra noi, tanto vale prenderne atto dando loro uno spazio ben definito, studiarli e classificarli.

In questo eccezionale *revival* del diverso anche Ulisse Aldrovandi interviene con voce estremamente autorevole. La *Monstrorum historia*, è vero, viene data alle stampe quasi quarant'anni dopo la morte dello scienziato bolognese[80] e tuttavia non v'è dubbio che l'impianto generale dell'opera, così come le numerose xilografie in essa inserite, debbano essere a lui pienamente attribuiti[81]. Sfogliando il grosso volume tutta una serie di esseri allucinanti e fantastici sfila sotto i nostri occhi (figg. 1-2). Le terre lontane forniscono materia in abbondanza. In America vivono uomini di statura

[79] Per il secondo momento cfr. MESNARD, 1973, pp. 214-216.

[80] ALDROVANDI, 1642. Va rilevato che esseri mostruosi si trovano, incidentalmente, anche in altre opere aldrovandiane: si vedano, a proposito di quelli presenti nel *De piscibus*, le osservazioni di GUDGER, 1936, pp. 252-261; per le mostruosità vegetali BALDINI, 1989.

[81] Sostenere, come è stato fatto soprattutto in vecchi studi, che la *Monstrorum historia* rappresenta solo il frutto di una grossa manipolazione dovuta al curatore seicentesco Bartolomeo Ambrosini, significa solo voler ridare a tutti i costi all'Aldrovandi un'assurda ed anacronistica verginità scientifica e falsare, pertanto, la realtà storica. Già alla data del 1602, vivente il nostro scienziato, erano state infatti intagliate 366 tavolette – 352 di animali e 14 di piante – con figure di altrettanti mostri da utilizzare per la stampa (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXXII, c. 152v); ancor prima, tra il 1590 ed il 1593, alcuni mostri erano stati disegnati sulle predette tavolette ed altri poi intagliati tra il 1596 e il 1597 (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXXII, c. 152v; tomo XXVI, cc. 81-82v). Numerosissime, poi, nei Mss aldrovandiani le descrizioni di esseri mo-

gigantesca, nove o dieci piedi, che nella xilografia vengono però rappresentati, quasi a diminuirne la pericolosità, come ridicoli pigmei[82]; sempre nel Nuovo Mondo, verso la California, si sono 'trasferiti' gli uomini dalle orecchie lunghe fino a terra della tradizione medioevale[83]. Così in Asia, nelle terre dei Tartari, vivono uomini «ore, & collo Gruis» [84] ed altri «unico brachio, nec non uno solum crure, & pede»[85]. Ma è l'Africa la terra dei mostri per eccellenza: «semper aliquid novi adfert Africa». Da questo continente vengono animali assurdi, esseri umani con la testa di cane, con un occhio solo, con quattro occhi, con doppio corpo. È una vera e propria orgia del mostruoso quella che si scatena e alla quale anche l'Europa non disdegna di apportare il proprio notevole contributo. Nell'opera aldrovandiana sono presenti tutti insieme quegli esseri fantastici che da centinaia d'anni avevano turbato la coscienza dell'uomo ed acceso la sua fantasia. Pressoché tutti i mostri e le relative figure che qui compaiono, sono ripresi pari pari dalle grandi e fortunate opere cinquecentesche: Licostene, Gesner, Paré soprattutto[86]. La *Monstrorum historia* è uno degli ultimi lavori di questo tipo ad apparire sul mercato e, come tale, si propone come grandiosa *summa*, sistematizzazione finale dell'argomento. Quello dell'Aldrovandi è un tentativo di catalogazione definitiva, appunto, e che, pertanto, non lascia troppo spazio ad atteggiamenti di paura o chiaramente difensivi nei confronti

struosi confluite in seguito nell'opera a stampa; è il caso, ad esempio, di quell'«Homuncio cum substantia carnosa circa pectus» di cui si parla, con relativa figura, alle pp. 585-587 della *Monstrorum historia* e che già si trova descritto, alla data del 1592, nel *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XIX, c. 145: cfr. ZANCA, 1975.

[82] ALDROVANDI, 1642, p. 35.

[83] *Ibidem*, p. 8 (figura a p. 10). Sulla raffigurazione medioevale di quest'essere, che riflette però un modello molto più antico e che è praticamente identica a quella aldrovandiana, cfr. WITTKOVER, 1942, pp. 173-174.

[84] ALDROVANDI, 1642, p. 12 (fig. a p. 14).

[85] *Ibidem*.

[86] Cfr. OLMI, 1980-1981, pp. 106-109. Dell'opera del Paré abbiamo ora un'ottima edizione critica: PARÉ, 1971.

del diverso[87]. La paura del naturalista bolognese, se paura vogliamo chiamarla, è solo quella di avere spazi vuoti nel grande edificio della classificazione che si va costruendo: *horror vacui* dunque semmai e non *horror monstri*. E queste difformità ricevute dal passato, questa pesante eredità teratologica può essere utilizzata alla perfezione per riempire tali vuoti. Ciò che Aldrovandi, insomma, privilegia è il completamento della costruzione, senza troppo guardare per il sottile riguardo alla qualità dei mattoni.

Sia chiaro, non è che il nostro naturalista non creda più ai mostri, che la sua sia una sorta di mentalità protoilluministica tale da consentirgli di fare *tabula rasa* di questo millenario retaggio. Le difformità che appaiono nella *Monstrorum historia* sono qualcosa di reale e di estremamente frequente: «Non enim haec authorum sunt deliria, vel somnia, qui fucata persuasione, arbitrio suo, monstra delineare velint: quandoquidem de his quotidiana nos certiores facit autopsia»[88]. Tuttavia esiste in Aldrovandi, anche se non chiaramente definita, una soglia di discriminazione tra il probabile e la manifesta esagerazione, i parti della fantasia. L'uomo con il collo e la bocca da gru viene descritto minuziosamente ed anche raffigurato, ma il paragrafo termina con la frase: «Id iuvabit magis legere, quam credere»[89]. Così a proposito degli esseri senza capo e con gli occhi fissi nel petto, si avanza l'ipotesi che possa semplicemente trattarsi di persone dal collo molto corto, pressoché nullo[90]. Dunque non si tratta, in fondo, di mostri generati dal sonno della ragione dal momento che la critica trova propri spazi di intervento[91]. La sovrapposizione perfetta, certo, è ancora lontana, ma la mo-

[87] Ci pare sia questa anche la valutazione di CÉARD, 1977, pp. 454-457.

[88] ALDROVANDI, 1642, p. 1, «Ordinis ratio». Sulla credulità degli uomini cinquecenteschi e sul loro ritenere del tutto normale e incessante la comunicazione tra naturale e soprannaturale, tra possibile e impossibile si vedano le felici osservazioni di FEBVRE, 1978, pp. 420-432.

[89] ALDROVANDI, 1642, p. 12.

[90] *Ibidem*, p. 8.

[91] Non sfuggiva inoltre all'Aldrovandi che parecchi dei mostri che si trovavano nei musei naturalistici non erano ottenuti altro che facendo

struosità in cui val la pena di credere si avvicina, almeno parzialmente, alla deformità fisiologica.

E tuttavia non sono neppure questi momenti di scetticismo o di critica velata che contribuiscono a differenziare la *Storia* aldrovandiana dalla maggior parte delle altre opere cinquecentesche. Come giustamente e stato osservato[92], l'ondata dei mostri arriva in Italia con un secolo quasi di ritardo, quando oramai, cioè, sono crollate o sono sul punto di crollare le tradizionali resistenze autoctone opposte dal Classicismo. Fino a quel momento non era stato sufficiente il senso profondo del meraviglioso, tipico dell'umanesimo, ad attirare nella penisola le folte schiere del diverso. Solo grazie alla crisi della civiltà rinascimentale, nell'ambito di una cultura manieristica oramai estenuata e del progressivo affermarsi del gusto barocco, sarà possibile l'infiltrazione e infine anche la fioritura. In questo contesto la *Monstrorum historia* viene scritta dall'Aldrovandi certamente «ad exterminandam sciendi appetitionem», ma anche e, diremmo, soprattutto «ad recreandam novitatum famem»[93]. Tra tutte quelle del naturalista, è questa sicuramente l'opera che maggiormente va incontro al gusto del pubblico, al gusto comune dei fruitori. Pura operazione commerciale dunque? Anche e, comunque, operazione alla moda, prezzo che il naturalismo aldrovandiano finisce per pagare alla nuova sensibilità dell'epoca. Certo non mancano intuizioni scientifiche felici, ma come nessun'altra è, questa, un'opera di pura accumulazione, è la copia delle copie. Il mostro rappresenta uno strumento ideale di appagamento e come tale viene, con compiacenza, mostrato in passerella: da un lato viene incontro al piacere già tardomanieristico del raro e dell'esotico, dall'altro ha tutte le *chances* per soddisfare appieno il gusto barocco delle tinte forti, dei toni drammatici, dei contrasti violenti. Ancora una volta, dunque, questi mostri non sono prodotti dal sonno

essiccare e manipolando alcuni pesci, soprattutto razze: cfr. DELAUNAY, 1962, p. 154; GRONDONA, 1969.

[92] BALTRUŠAITIS, 1953, p. 25.

[93] ALDROVANDI, 1642, p. 1, «Ordinis ratio».

della ragione, dal momento che la ragione stessa li cerca, li cataloga, sensuosamente se ne compiace, li vezzeggia, li propone all'attenzione esibendoli pubblicamente in vetrina.

Ma allora, proprio perché razionalmente adottato e usato, non rischia il mostro di diventare uno strumento di controllo sociale, una sorta di droga propinata alle masse per distoglierle «dai mostri reali, l'ingiustizia, la miseria, la servitù, la violenza»[94]? Non giuoca esso forse il duplice ruolo di strumento di diletto e di *instrumentum regni*? E ancora, come corollario, non rappresenta forse il mostro la prova più lampante della falsa neutralità della scienza, dal momento che per Aldrovandi studiare queste abnormi diversità significa anche fare scienza? Certamente la *Monstrorum historia* è, per alcuni aspetti, un'opera conformista, 'di regime'. Basti pensare a due mostri come l'asino-papa e il vitello-monaco utilizzati da Melantone e Lutero in funzione di dura polemica antipapale[95] e che appaiono anche nel trattato aldrovandiano. Qui, però, l'interpretazione è completamente rovesciata: riprendendo le indicazioni del teologo francese Arnaud Sorbin (Sorbinus)[96], il nostro naturalista vede nelle membra del *Papstesel* la rappresentazione di varie eresie, «quae calamitatem illius temporis constituebant» e che «Germaniae, & multis Regnis perniciem attulerunt»[97], mentre attribuisce a Dio il disegno di aver preannunciato con la nascita del *Mönchskalb* «probrosi Luteri, & inhonestorum Asseclarum defectionem a recta fide»[98]. Recepiti, dunque, nell'area cattolica, i due mostri vengono manipolati, riadattati e rilanciati contro il mondo protestante: diventano, cioè, mostri della Controriforma.

[94] Ci riferiamo qui all'interpretazione fornita da F. Porsia in *Liber monstrorum*, 1976, interpretazione che peraltro differisce notevolmente da quella data da C. Bologna in *Liber monstrorum*, 1977.

[95] Cfr. WARBURG, 1966, pp. 348-349. Su questi due mostri si vedano anche le osservazioni di BALTRUŠAITIS, 1960, p. 314; MODE, 1975, p. 223.

[96] SORBIN, 1570.

[97] ALDROVANDI, 1642, p. 367.

[98] *Ibidem*, p. 372.

Con tutto questo, però, attribuire a quella che possiamo definire produzione di mostri unicamente il significato di droga sociale, di strumento di conservazione, di persuasione occulta, nonché di espediente propagandistico, sembra veramente essere troppo e troppo poco ad un tempo. Da un lato, infatti, significa caricare il mostro di una valenza politica che francamente ci sembra eccessiva; dall'altro ridurlo entro schemi troppo stretti, ignorando le tradizioni millenarie, le millenarie paure dell'uomo, le aspettative popolari, i giuochi della fantasia e della ragione – o le fantasie della ragione! –, la ricerca di nuove dimensioni di vita, di nuovi modi di essere. Ci sono stati nella storia – e, forse, ci saranno – momenti in cui la fantasia e l'immaginazione diventarono fattori di vita, modi stessi di vivere. E, certo, sulla fantasia si può giuocare, la si può utilizzare e incanalare; certo il mostro può essere uno strumento di diversione e quindi di dominio, può essere cioè, come visto, mostro della Controriforma, ma nello stesso tempo può rappresentare, come nella Riforma e nelle guerre contadine, uno strumento di coesione, di divulgazione e di lotta contro il vero *monstrum* dell'ingiustizia sociale e dell'oppressione.

È con precisazioni anche di questo tipo che crediamo vada accostata la *Monstrorum historia* aldrovandiana, proprio per riuscire a coglierne appieno il carattere protobarocco, per cercare inoltre di capire come possa un argomento di questo tipo rappresentare contemporaneamente un momento di diletto, di fuga se vogliamo, e un modo, pur concreto, di fare scienza.

Se all'interno del procedimento scientifico del nostro naturalista il mostro rappresenta, tutto sommato, un momento di crescita proprio perché, non più risultato e coagulo di ataviche paure, viene considerato, a un tempo, come utile tessera nel fitto mosaico della classificazione e come *curiositas*, prodotto artificioso o artificiale, giuoco, cioè, della fantasia o risultato di abili manipolazioni, se dunque è, questo, un mostro 'moderno', non sarà tuttavia lecito trarre conclusioni affrettate, né individuare nello scienziato bolognese una linea di sviluppo coerente, senza cadute o improvvise deviazioni.

Paradossalmente, infatti, a un mostro 'modernizzato', conosciuto 'scientificamente' fa talvolta bruscamente riscontro l'animale comune, anche il più domestico, quello presente accanto all'uomo nella vita di tutti i giorni, che appare all'Aldrovandi e viene da lui recepito carico di tutti i valori medioevali: animale simbolo, animale che significa altro da quello che realmente è. Non è più questione di forma, di colori, di habitat, di particolari anatomici: l'animale perde le proprie caratteristiche per diventare un segno o meglio, tali caratteristiche servono solo a renderlo annunciatore di qualcosa d'altro.

Come già nella tradizione e nell'iconografia medioevale, anche in Aldrovandi l'antico conflitto tra vizi e virtù si risolve in una contrapposizione tra vari animali, che appunto tali vizi e virtù incarnano e simbolizzano[99]. Bipedi o quadrupedi, uccelli o insetti, tutti possono essere sottoposti ad un processo di moralizzazione, diventare simboli, caricandosi di significati anche opposti. Così l'umile asino diventa manifestazione, ad un tempo, della *Patientia* e dell'*Acedia*, il leone della *Liberalità* e della *Superbia*, l'orso dell'*Amor del prossimo*, dell'*Avarizia* e della *Gola*[100]. Il mondo naturale può dunque trasformarsi, anzi essere contemporaneamente, un universo simbolico.

E tuttavia questa utilizzazione in chiave simbolica dell'animale trova giustificazione non solo nella persistenza di motivi medioevali, ma anche in quella che possiamo definire deformazione professionale. Si tratta, cioè, di tener presente anche l'enorme entusiasmo con cui studiosi come l'Aldrovandi si accostano all'oggetto della loro ricerca, entusiasmo che è proprio tipico di chi si appresta a battere terreni vergini e sconosciuti[101]. Il rapporto uomo animale diventa in molti casi affatto paritetico; alla moralizzazione può anche subentrare la vera e propria umanizzazione.

[99] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, cc. 472-483; Cod. 596-EE, n. 4, cc. 1-28.

[100] *Ibidem*.

[101] Cfr. Olmi, 1976, pp. 32-33 e 39.

In questo contesto, allora, è possibile che l'animale venga giuocato a vari livelli. Esso è sì essere dotato di proprie caratteristiche anatomiche e funzionali, ma è anche manifestazione concreta di vizi e virtù, simbolo delle scienze[102], soggetto principe delle imprese. Il naturalista Aldrovandi trova del tutto logico, parlando dell'anatomia e dell'uso farmacologico della vipera, trattare dei casi in cui il rettile può essere utilizzato nelle imprese[103]. E, viceversa, è sintomatico che in nessuno degli emblemi fatti da lui dipingere nella propria abitazione di campagna manchino raffigurazioni di animali[104]. Non si tratta di diversi livelli di utilizzazione, né di un tipo differente di approccio: la bestia è essere vivente ed emblema ad un tempo, il significato simbolico è parte integrante del suo tessuto connettivo, scorre col sangue nelle vene.

Infine, accanto alla natura lontana, a quella mostruosa e alla simbolica, ecco la natura ricreata, la documentazione morta, il museo[105]. Fenomeno certamente non assente nel Medioevo, il collezionismo conosce però col Rinascimento un momento di notevole crescita, di vera e propria esplosione. Abbandonata la sede pubblica della chiesa e, in parte, i significati magico-religiosi ad essa connessi[106], la raccolta nel Cinquecento inizia un processo di laicizzazione, trasferendosi

[102] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVII, cc. 85v-86v.

[103] Cfr. OLMI, 1977, p. 212.

[104] BUB, *Ms Aldrovandi*, 99: «Pitture che si vedono nel Palazzo del ecc.^{mo} s.^{r} Ulisse Aldrovandi, posto nella Villa di S.^{to} Gio. Polo, nel commun di S.^{to} Antonio di Savena»; *Ms Aldrovandi*, 97, cc. 610-620. Cfr. FANTI, 1958. Un importante lavoro, su questi emblemi, di Lina Bolzoni è in corso di stampa.

[105] Quanto poi alla natura vicina, il giardino, inteso però dall'Aldrovandi soprattutto come orto botanico con precise finalità scientifiche, cfr. OLMI, 1977.

[106] Sull'utilizzazione della chiesa come museo si veda, oltre alle sempre valide pagine di SCHLOSSER, 1974, pp. 23-35, BAZIN, 1967, pp. 29-39 e LUGLI, 1983, pp. 11-21. Uno straordinario esempio, anche se tardo, a tutt'oggi esistente è quello del Santuario della Madonna delle Grazie di Mantova, sul quale rimandiamo al documentato lavoro di MARGONARI-ZANCA, 1973.

in uno spazio privato, all'interno di un palazzo principesco, come nello studio di uno scienziato. Anche il museo, come già l'illustrazione scientifica, è un mezzo per trasferire la natura lontana in uno spazio controllabile, per esorcizzarla quindi, rendendola quotidiana, a portata di mano. Soprattutto la collezione si pone come riproduzione microcosmica del macrocosmo, come luogo e strumento di comprensione della realtà in tutti i suoi molteplici aspetti.

Quanto al museo aldrovandiano non ci soffermeremo troppo ad illustrarne le caratteristiche, rimandando per questo sia a quanto già detto in altra sede[107], sia a quanto esporremo successivamente in un altro capitolo. Vale comunque la pena di rilevare che il ritmo di accrescimento della raccolta dovette essere estremamente elevato. Già alla data del 1567, ad esempio, il nostro naturalista parla «di più di nove millia cose diverse idee et essemplari delle specie prodotte dal grande Iddio a utilità de noi altre sue creature»[108]. Non molti anni dopo, alla fine del 1572, il museo si presenta ulteriormente arricchito di circa 3.000 pezzi[109]. Piante, agglutinate in 16 volumi[110], minerali e fossili, conservati in due

[107] OLMI, 1976, pp. 78-82, 85-89. Per quanto riguarda, comunque, gli oggetti del museo oggi rimasti, cfr. RODRIQUEZ, 1954-1955.

[108] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 356v.

[109] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 510. Più tardi ancora, nel 1579, l'Aldrovandi parla di «quatordecim millia specierum rerum naturalium» raccolte nel museo «realiter et in pictura»: *Ms Aldrovandi*, 21, vol. III, c. 122.

[110] Sedici è il numero finale e comunque i volumi erano già tredici nel 1567 e quattordici sei anni dopo: BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 356v; *Ms Aldrovandi*, 91, c. 511. Alle stesse date le piante complessivamente «osservate» dall'Aldrovandi erano 4.300 e 5.000 (c. 356v e 510 rispettivamente dei Mss appena citati). Questo il procedimento per conservare le piante: «Oltra questo sarebbe ancora bisogno... essiccare ogni sorte de piante pellegrine, ponendole nelle carte straccie, che non sono atte a scrivergli sopra; et si pongono in modo che una non tocchi l'altra, interponendosi fra ciascuna pianta tre carte, accioché l'humidità d'una non corrompa l'altra prossima. Appresso avvertendo che ogni tre giorni si mutano, perché quella carta sorbisce tutto l'humido et, bagnandosi per l'humore, facilmente saria causa di putredine; et questa mutatione si fa cinque o sei volte, a talché in spacio de quindeci giorni si secca. Et, facendo a questo modo, restano talmente essiccate e verdi col suo colore

armadi con 4.554 cassettini[111], animali essiccati ed impagliati[112], i volumi formati dalle circa 8.000 figure a tempera o all'acquerello e, infine, 14 armadi, definiti da Aldrovandi «Pinachoteche»[113], contenenti le xilografie che poi, a partire dal 1599, sarebbero servite per illustrare le opere a stampa, sembrano aver costituito, sul finire del secolo, il nucleo più grosso e fondamentale della raccolta. In questo senso la collezione aldrovandiana, come in genere molte altre italiane, finisce non tanto per assumere le caratteristiche enciclopediche e dispersive della *Wunderkammer* nordica, quanto per porsi all'inizio di quel lungo cammino che avrebbe condotto al moderno museo di scienze naturali. Non si può certo negare che, anche nella raccolta dello studioso bolognese, vi fossero *artificialia*, in particolare 'anticaglie' (lucerne, sculture, urne cinerarie, marmi), reperti etnografici e pure statue rinascimentali in gesso (alcune delle quali attribuite, negli inventari, al Giambologna), ma tali oggetti, ancorché dotati di senso all'interno di un museo naturalistico, come avremo modo di chiarire in seguito, costituivano nel loro insieme una minoranza rispetto alle «cose di natura» e a

naturale che di poi agevolmente si possono agglutinare ne' libri» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 536). Sull'erbario aldrovandiano si vedano i vecchi, ma ancor validi lavori di Mattirolo, 1897; Mattirolo 1898; De Toni, 1907-1908; De Toni, 1900; De Toni, 1911-1912; Scaramella Petri, 1954.

[111] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 356v; *Ms Aldrovandi*, 91, c. 522. Ogni cassettino era probabilmente destinato ad ospitare un solo esemplare, dato che da una lettera di Bartolomeo Maranta del 9 aprile 1570 apprendiamo che il numero degli esemplari posseduti dall'Aldrovandi era pressoché identico a quello dei cassettini (la lettera del Maranta in Fantuzzi, 1774, pp. 192-193).

[112] Questo il procedimento di conservazione: «... massime li animali piccioli come ocelli, pesci, insetti... agevolmente si possono essicare cavandogli l'interiori e ponendogli nella cenere e in spatio d'otto giorni mutandola per esser fatta humida acciochè li vermi non nascano in quelli e così mutandosi due o tre volte la cenere sepelendoli in quella e lasciandoli dipoi il termino di duoi o tre mesi e più in detta cenere la quale per sua natura essendo secca essica di modo li animali che mai più si possono putrefare essendo consumato et annichilato tutto l'humido superfluo» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 360).

[113] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, cc. 50v-51r.

strumenti scientifici quali globi astronomici e geografici, astrolabi, planisferi e orologi[114]. Fra i tanti documenti che, direttamente o indirettamente, testimoniano l'interesse predominante dell'Aldrovandi per i reperti naturalistici, riportiamo qui un passo di una lettera a lui inviata da Ferrara nel 1591, nel quale viene descritta una collezione eclettica di quella città. L'informatore, il medico olandese Everhardus Vorstius, che certo ben sapeva quali fossero gli oggetti che più destavano l'attenzione dello scienzato bolognese, sorvola rapidamente sulle «cose artificiali», per dilungarsi invece, con più precisione, su quelle «di natura»:

«Qui è un Dottore Chirurgo detto Hippolito Bosco, et ha ricolto molte belle bizarr.e insieme, ma la maggior parte sono cose artificiali, come statue, medaglie, però ci è qualche cosetta naturale, come il sceleto della testa del Hippopotamo, cosa in vero rara. Un Camaleonte d'Africa, che passa quasi duoi cubiti, cosa che mi pare straniera credendo io, che quel animaletto non passasse mai un dodrante. Mi ha ancora mostrato il coio del Rhinocerote, grosso un mezzo dito, inequale reticulato, fosco etc. et molte altre galanterie, delle quali, per non haver adesso l'agio, come ancora di molte altre cose, darò conto a V.S. Ill.re»[115].

Al di là di siffatte testimonianze, comunque, nulla è più inequivocabile delle parole usate dallo stesso Aldrovandi a proposito delle funzioni del suo museo. Egli lo definiva un «microcosmo di natura», nel quale «con un sguardo» era possibile vedere «quasi tutti i parti naturali dell'Asia, del-

[114] Tra i vari inventari del museo, si vedano in particolare quelli in BUB, *Ms Aldrovandi*, 116 e *Ms Aldrovandi*, 117. Nel museo si trovavano anche «otto volumi d'Indici per trovar ordinatamente ogni cosa nel suo luogho»: *Ms Aldrovandi*, 97, c. 675v.

[115] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVII, c. 70. Alcuni anni dopo, ritornando a parlare della stessa collezione, il Vorstius si soffermerà, è vero, a descrivere anche oggetti di marmo, ma perché essi costituivano degli interessanti fenomeni naturali: «Il s.r Hippolito Bosco è gran servitore di V.S. ha appresso di sé un teschio d'Hippopotamo, un Chameleonte longo quasi un palmo et una palla di marmo, che tira verso il serpentino, che ha odore d'oglio di spica, come dice lui di sua natura, come un'altra sorte di marmo odora di viola» (*Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXV, c. 102v).

l'Africa, e dell'Europa, e del Mondo nuovo». Quindi, se certo occorre una certa cautela nel parlare di una assoluta specializzazione, non sarà tuttavia fuori luogo intravvedere in una raccolta di questo tipo i primi timidi, confusi segni di una volontà ordinatrice più rigorosa e scientifica.

Da un lato il mostruoso che diventa 'scientifico' – o giuoco scientifico –, la *Wunderkammer* che tende a specializzarsi; dall'altro una natura che spesso viene letta più che osservata, animali che si emblematizzano, colori, odori e sapori che si propongono come rigide e fondamentali categorie di conoscenza e catalogazione: il movimento pendolare è ciò che contraddistingue il procedimento scientifico aldrovandiano, che è appunto oscillazione continua tra due diversi mondi, due differenti mentalità, tra una tradizione medioevale ancora sorprendentemente viva e nuovi metodi di indagine, nuovi modi di rapportarsi alla natura. Scienza della classificazione e dell'enumerazione, quella dell'Aldrovandi, in cui il numero vale non tanto come espressione di rapporti fra pesi, grandezze, misure, quanto semplicemente come somma indiscriminata e infinita delle «cose naturali». E ancora, scienza della citazione in cui le parole prevaricano la realtà, la incapsulano come il bozzolo nei confronti della larva ed infine si propongono come realtà esse stesse.

Con tutto questo, pur tenendo fondamentalmente conto del fatto che quella che contemplava era una natura «da cima a fondo, scritta»[116], è in Aldrovandi ugualmente chiaro, ancorché timido ed incerto, il tentativo di sfondare la barriera della parola, del 'già detto', il tentativo, cioè, di trovarsi faccia a faccia con la realtà naturale. Proprio in questo sforzo peritoso di utilizzazione ed anteposizione della vista alla lettura, l'illustrazione scientifica viene a giuocare un ruolo importante e ricco di sviluppi.

Riprodotti a tempera sul foglio, animali, piante e minerali si lasciano alle spalle i significati morali, le leggende, la loro millenaria semantica insomma. L'illustrazione li isola non

[116] FOUCAULT, 1970³, p. 55.

solo dal loro ambiente naturale, ma anche dal contesto della tradizione simbolica; mette in rapporto più diretto lo scienziato con l'oggetto studiato ed ancora, rende ripetibile e quindi piu continuo tale rapporto[117].

Si è già detto delle grande importanza annessa dall'Aldrovandi alle figure, del ruolo affatto centrale ad esse assegnato nell'ambito delle ricerche naturalistiche. La figura, infatti, non riveste solamente una funzione didascalica, di chiarificazione del testo nei confronti di terzi, dei lettori, ma, più a monte, rappresenta sovente per il naturalista stesso l'indispensabile punto di partenza per ogni indagine. Essa è l'unico strumento in grado di soccorrere lo scienziato cinquecentesco di fronte all'enorme dilatarsi della realtà naturale, è l'unico mezzo per sopperire alla carenza di osservazioni dirette, rese difficili dalle grandi distanze. A Girolamo Mercuriale che, sul finire del 1598, gli chiedeva «il parer» a proposito di una «coda, che s'è trovata in Pisa nella Galleria di S.A. Ser.ma», fornendo pure della stessa un accurato «raguaglio», Aldrovandi significativamente rispondeva:

«Difficilissim.te posso giudicare di che animale sia questa coda...et poiché questo animale è incognito, desiderarei almeno, che V.S. mi favoresce di far designare, o dipingere cotesta coda nel modo, che si ritrova; perché forsi dalla pittura si potria meglio congetturare di chi fosse»[118].

La natura su cui Aldrovandi lavora, quella che ha davanti agli occhi, è dunque anche una natura riprodotta o, come nel museo, ricreata. Di qui si comprendono le continue preoccupazioni di ricevere e produrre illustrazioni precise e fedeli, eseguite da artisti sicuramente dotati[119]. Ma gli sforzi

[117] A questo si deve aggiungere che l'illustrazione scientifica rende *trasferibile* e, quindi, più facilmente *consultabile* la natura; i fogli acquarellati, infatti, costituirono oggetto di frequentissimo scambio tra l'Aldrovandi ed altri studiosi italiani ed europei.

[118] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVII, c. 238 e c. 247.

[119] Sull'ampiezza della rete di collaboratori della quale l'Aldrovandi poté avvalersi anche in campo pittorico, si veda quanto da lui stesso dichiara-

da lui compiuti, in un lungo arco di tempo, per addestrare quelli alle sue dipendenze, la consapevolezza di aver fatto di loro dei professionisti dell'illustrazione naturalistica, lo portavano inevitabilmente e logicamente a guardare con una certa diffidenza ad ogni contributo pittorico 'esterno'. Allorché Giulio Moderato gli comunicò di aver abbandonato la primitiva idea di far dipingere per lui, in Rimini, un osso di balena, lo scienziato bolognese approvò immediatamente il ripensamento, scrivendo nella lettera di risposta:

«Quanto poi alla pittura ho più a caso di farlo io dipingere, havend'un designatore, e pittore, che in spatio di due o tre hore lo designaranno, o pingeranno al vivo e di minor prezzo assai di quel, che suo pittor volea. Però ha fatto prudentemente a non dar cura al suo pittore, perché so certo, che non havrebbe sodisfatto al mio desiderio, avertend'io nella pittura al pittore alcune cose particolari, ch'egli non haveria forse considerato»[120].

Spinto anche dal timore – non infondato, come vedremo fra breve – che qualche disonesto studioso potesse far ricavare copie dalle sue figure, Aldrovandi continuò ad esercitare una assidua sorveglianza sino alla fase conclusiva del processo di raffigurazione della natura da lui promosso. Quando, sul finire del 1594, si verificarono le condizioni per realizzare la tanto sospirata stampa dei risultati di più di quarant'anni di ricerche, egli era oramai vecchio e malato, con seri problemi alla vista. Tuttavia neppure per un attimo prese in considerazione l'ipotesi che il lavoro fosse eseguito altrove, al di fuori, quindi, del suo diretto controllo; pretese, per contratto, che il tipografo Francesco de' Franceschi, che aveva l'officina a Venezia, trasferisse l'attrezzatura «che spetta alla stampa» a Bologna e la fece sistemare accanto alla sua dimora, in una

to in BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 67: «Fateor me etiam debere pictoribus multis, qui varias picturas diversarum rerum naturalium ad nos miserunt ut plantarum, animalium et inanimatarum, ex Italiae varijs locis ut Genua, Venetijs, Patavio, Florentia, Roma, Neapoli, Arimino, et Bohemia, Germania, Hispania, Bavaria et Ingolstadio, Constantinopoli, Norimbergo, Lugduno Parisis, Madrido Hispaniae, Portugalia, Ulissipone».

[120] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 92.

casa pure di sua proprietà[121]. In tale atteggiamento egli rimase saldo anche alcuni mesi dopo, allorché, profondamente insoddisfatto del comportamento del tipografo, che procedeva «troppo alla lunga», fu costretto a valutare l'opportunità di scindere il contratto stipulato con lui. Scrivendo infatti al Mercuriale, Aldrovandi si dichiarava disposto ad accogliere ogni suo consiglio o indicazione in merito alla sostituzione del Franceschi con un altro tipografo, fatta salva però la condizione che i libri fossero stampati a Bologna: «Si degnarà V.S. Ecc.ma consigliarmi quello, che devo fare, per stamparla in Bologna; perché non intendo di mandare fuori le mie figure, oltre che ci vuole la mia presenza per molte cose»[122].

Probabilmente nessuno dei grandi naturalisti cinquecenteschi ha fatto un uso così massiccio di pittori ed incisori come il Nostro, nessuno, forse, più di lui ha messo in relazione tanto stretta l'arte e le scienze naturali. Di questo poderoso sforzo di riproduzione della natura rendono ben testimonianza le migliaia di figure a tempera e all'acquerello e di xilografie ancor oggi conservate nella Biblioteca Universitaria di Bologna. Un *corpus* iconografico veramente dettagliato, alla cui realizzazione contribuirono, non di rado con ritmi di lavoro massacranti, parecchi artisti, alcuni in veste di dipendenti pressoché fissi, altri come collaboratori saltuari o del tutto oocasionali. Quella che si viene a creare attorno allo scienziato bolognese è una vera e propria 'bottega artistica', altamente specializzata e rispetto ai soggetti trattati e rispetto alle mansioni da ciascun artista svolte; sempre, comunque, alle sue dirette dipendenze e sotto il suo puntuale e continuo controllo scientifico.

Tre le fasi di lavorazione ed altrettante, quindi, le figure di artista operanti sotto la guida dell'Aldrovandi: pittori, disegnatori ed incisori. I pittori lavorarono in modo estremamente intenso soprattutto durante i primi trent'anni di attività scientifica del naturalista, dalla fine, cioè, degli anni '50 alla

[121] *Ibidem*, cc. 169-172 e cc. 176-180v.

[122] *Ibidem*, c. 171v.

seconda metà degli anni '80. Da quest'ultima data, infatti, la produzione è particolarmente finalizzata alla stampa[123] ed è ovviamente a questo punto che appaiono sulla scena i disegnatori e l'incisore: i primi col compito di ricopiare le figure su tavolette di legno di pero, il secondo con quello, ovviamente, di realizzare la xilografia, lavorando sulla base dei disegni già eseguiti. Con ciò il ciclo è concluso: anche escludendo le indicazioni primitive dello scienziato, animali, piante e minerali giungono al lettore dopo essere stati visti e, quindi, reinterpretati almeno tre volte. Non stupisce, perciò, che in questi passaggi le «cose naturali» possano recuperare quei significati araldici e morali, quegli aspetti convenzionali che sovente erano stati spazzati via dal modello originale e dalla prima copia.

Ma di questi problemi già si è accennato; non sarà, invece, forse del tutto inutile, a questa punto, cercare di gettar un po' di luce sulla 'bottega artistica' aldrovandiana, sul numero e sulla personalità dei vari artisti. In questa direzione, infatti, ove si escluda un vecchio e nel complesso inutile studio del Frati[124], mancano a tutt'oggi indicazioni approfondite che superino il semplice elenco di nomi, quando invece dare un volto a questi artisti, quantificarne l'intervento all'interno del *corpus* aldrovandiano e stabilire infine i tempi di tale intervento, non dovrebbe avere il sapore di un accademico esercizio erudito, bensì lo scopo di rendere il più possibile evidente e tangibile un processo di osmosi tra arte e scienza indubbiamente fra i più interessanti e corposi.

[123] Risulta evidente dai documenti archivistici che, sin dagli inizi della sua attività, Aldrovandi raccoglieva pitture di «cose naturali» con il preciso intento di ricavare successivamente da esse il corredo iconografico delle sue opere a stampa. Scriveva egli, per esempio, nel 1563 (36 anni avanti la pubblicazione del primo volume della sua «Storia naturale») a Giovanni Battista Campeggi, vescovo di Maiorca: «Di novo poi quanto alle mie pitture ch'io v'ho preparando per l'opere mie a utilità de' studiosi a questi giorni ho fatto depinger da dieci o dodici occelli rari parte hauti da Trento parte da Napoli» (ASB, *Malvezzi Campeggi*, III, 15/538).

[124] Frati, 1905.

c) *La 'bottega artistica' aldrovandiana*

Per una ricognizione di questo tipo crediamo occorra partire dall'analisi di un famoso e più volte citato passo dell'Introduzione all'*Ornithologia.*

«Unde ego in singula fere avium nostrarum historia, ut tam interna quam externa nota redderem, & eorum oculatus testis essem, ingentem pecuniae vim cum in varijs peregrinationibus in diversas orbis regiones avium potissimum, ac aliarum etiam rerum naturalium causa susceptis, tum in eisdem describendis, proprijs coloribus depingendis, ac in tabulis ex pyro confectis, delineandis, exculpendisque atque tandem excudendis, consumpsi: ideoque pictori in ea arte unico triginta, & amplius annos annuum aureorum ducentorum stipendium persolvi, dilineatores celeberrimos, Laurentium Benninum Florentinum, & Cornelium Svintum Francofortensem meo aere conduxi, necnon Iacobi Ligotij Serenissimi Hetruriae Ducis pictoris eximij opera in hac eadem provincia Florentiae quandoque usus sum, ut quo maximo fieri posset artificio, aves eae designarentur; tandem Sculptorem habui, & adhuc habeo insignem Christophorum Coriolanum Norimbergensem, atque eius Nepotem, qui eas adeo venuste, adeo eleganter exculpserunt, ut non in ligno, sed in aere factae videantur»[125].

Tra questi artisti ricordati dall'Aldrovandi, la personalità di maggior spicco è indubbiamente quella di Jacopo Ligozzi. Sulla sua attività, sostanzialmente riconducibile a quello che è stato definito un «sofisticatissimo artigianato»[126], siamo oggi informati piuttosto dettagliatamente, grazie a una serie di studi più e meno recenti, tra i quali restano sempre fondamentali quelli di Mina Bacci[127]. Pittore di corte al servizio di ben quattro Granduchi medicei ed impiegato da questi nei più svariati incarichi, il Ligozzi ha modo di dedicarsi inten-

[125] ALDROVANDI, 1599, p. n.n., «Authoris diligentia/Designatores avium/ Artifices qui operam suam collocarunt in perficienda hac Historia».

[126] BACCI M., 1954, p. 52.

[127] Cfr. GIGLIOLI, 1923-1924; BACCI M., 1954; BACCI M., 1963; *Mostra di disegni*, 1961; BERTI, 1967, *passim*; TONGIORGI TOMASI, 1984 (a), pp. 47-56; TONGIORGI TOMASI, 1990, pp. 16-17. Quanto alla propensione, poi, della famiglia Ligozzi in generale, per le cosiddette 'arti minori', cfr. BRENZONI, 1965.

samente all'illustrazione naturalistica soprattutto durante la vita di quel «dilettante di alchimia e di scienza»[128] che era Francesco I, dando in questo campo i frutti migliori della sua lunga attività, raggiungendo risultati veramente sbalorditivi per sensibilità e realismo mimetico. La definizione di «wissenschaftliche Naturalismus» usata dal Kris nella sua analisi dell'opera di Georg Hoefnagel[129], trova piena e anzi maggiore applicazione anche nei confronti delle illustrazioni scientifiche di questo artista, che l'Aldrovandi dovette conoscere personalmente durante un viaggio in Toscana nel giugno del 1577[130] e della cui opera poté, grazie alla benevolenza medicea, saltuariamente servirsi.

Certamente Ligozzi non lavorò mai alle dirette dipendenze del nostro naturalista, tuttavia è inesatto ritenere che i due non si siano mai incontrati a Bologna. Infatti, pochi mesi dopo che Aldrovandi aveva stabilito con lui il primo contatto a Firenze, l'artista si recò, a sua volta nella città emiliana: egli figura come «latore» di una lettera scritta a Bologna dal naturalista, in data 16 dicembre 1577, e indirizzata al ferrarese Alessandro Pancio[131]. Null'altro sappiamo di questo soggiorno, ma è difficile pensare che lo scienziato si sia lasciato

[128] SALERNO, 1963, p. 201. Quanto agli interessi di Francesco I, giustamente scrive BERTI, 1967, p. 111: «Francesco non amerà molto la troppo astratta astronomia o le pure scienze matematiche, ma preferirà il terreno tanto più sensuoso di quelle naturalistiche; e all'invenzione semplicemente razionale e utilitaria, le ricerche da lui promosse preferiranno ben più quella meravigliosa, preziosa: l'antidoto miracoloso, il moto perpetuo, il meccanismo 'quasi soprahumano'».

[129] KRIS, 1927.

[130] Cfr. ALDROVANDI, 1907, pp. 25-26.

[131] ASMo, *Archivio per materie – Storia naturale*, busta 1: «Con l'occasione del presente latore che sarà M. Giacomo Ligozzi Veronese pittore Ecc.mo et condotto del Gran Duca di Toscana per dipingere varietà di piante et animali, dilettandosi infinitamente S.A. di simili studj sì come io ne posso far fede, havendomi mostrato questo maggio quando andai a Roma nel ritorno mio al fine di giugno molte scielte et pelegrine cose, havendomene fatto partecipe di molte. Et da quel viaggio di Roma io feci grand'acquisti havendo augumentato il mio Museo di più di cinquecento cose diverse parte di piante et animali et altre sorte di pietre. Essendo un pezzo che non ho havute lettere di V.E., mi pare tempo di svegliarla con

sfuggire una così favorevole occasione di avere direttamente dal Ligozzi qualche saggio della sua bravura come ritrattista di «cose naturali»[132].

Stando comunque ai dati oggettivi che oggi restano a nostra disposizione, il contributo, che dobbiamo ritenere per lo più 'a distanza', dell'artista mediceo al *corpus* aldrovandiano, va stimato in non più di una trentina di fogli[133] (fig. 3). Essi dovettero essere, però, più che sufficienti per proporsi all'Aldrovandi come modello insuperato cui fare costante riferimento. Non a caso Ligozzi è ricordato di continuo nei manoscritti dello scienziato bolognese: primo pittore in Europa «in picturis pingendis & delineandis»[134], menzionato tra i grandi del secolo con il Bassano, Tiziano, Raffaello e Michelangelo[135], paragonabile a Parrasio per capacità artistiche[136], dal suo pennello escono «animali sì leggiadramente con mirabile artificio...formati e depinti, che altro non li manca che lo spirito, tanto sono fatti dal naturale»[137].

Chiaro traspare il rimpianto di non poter contare su una collaborazione più diretta e continua di un tal pittore, a confronto col quale netti appaiono all'Aldrovandi i limiti dei propri artisti. Inviando «quattro figure di quattro piante Indiane molto belle e rare» a Francesco I, il nostro naturalista intuisce che questi non si accontenterà delle riproduzio-

l'occasione di questo Gentilhuomo il quale raccomando a V.S. degnandosi mostrarli qualche bella cosa». Questa lettera sembra essere sfuggita sino ad oggi agli studiosi, nonostante fosse già stata pubblicata da De Toni, 1920, pp. 158- 161.

[132] Prova di un'attività pittorica svolta dal Ligozzi a Bologna sul finire del 1577, potrebbe essere un elenco di «Pisces missi ad Magnum Ducem Hetruriae depincti a Dno. Jacobo Ligotio pictore eiusdem ducis», steso dall'Aldrovandi all'inizio del 1578: BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo VI, cc. 218-220.

[133] *Mostra di disegni*, 1961, p. 8.

[134] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 46.

[135] *Ibidem*, c. 604.

[136] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, c. 129 bis.

[137] Aldrovandi, 1960-1962, p. 514.

ni ricevute, potendo «farne far pittura dal suo eccellente Pittore, il qual per il suo disegno le potrà aiutare et farle più belle et più perfette»[138]. Nell'opera di piccolo formato del Ligozzi sono dunque racchiusi il punto più alto e, insieme, il vero significato, la sola e reale utilità della pittura e, più in generale, dell'arte. Le piante da lui ridipinte diventeranno «più belle et più perfette» non perché compito dell'arte sia quello di interpretare ed abbellire la natura; il miglioramento deve avvenire solo nei confronti delle pitture di qualità scadente e risolversi in una totale e minutissima imitazione della realtà naturale, in modo, cioè, che anche queste piante diventino simili a tutte le altre dipinte dal Ligozzi «con tanto artificio...che paiono propriamente nate nel suo sito naturale»[139]. Per Aldrovandi le figure del pittore mediceo hanno ad un tempo valore artistico e valore scientifico proprio perché si caratterizzano come copia 'fotografica' delle «cose naturali»; anzi, il valore artistico non è che un corollario, una conseguenza logica e naturale della loro scientificità.

Purtroppo, come si è detto, piuttosto limitato, ancorché apprezzatissimo, fu il contributo del Ligozzi alla raccolta di illustrazioni dello scienziato bolognese e questi dovette pertanto ricorrere all'opera, più o meno rilevante, di altri artisti. Tra questi merita senz'altro attenzione, per primo, quel pittore «in ea arte unico» che il nostro naturalista afferma di aver stipendiato per oltre trent'anni. Grazie ad uno spoglio pressoché sistematico dei manoscritti aldrovandiani è possibile di questo personaggio dare non solo il nome, ma anche fornire alcune notizie.

Già ricordato da Eugenio Battisti una trentina d'anni fa[140], Giovanni (de') Neri fu l'artista che più di tutti lavorò per Aldrovandi, essendo stato alle sue dipendenze per 32 anni,

[138] Lettera in data 19 settembre 1577, pubblicata da MATTIROLO, 1903-1904, pp. 364-365.

[139] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. I, c. 33v.

[140] BATTISTI, 1962, pp. 269; 462, n. 49. Per il resto l'esistenza di questo artista è completamente ignorata; Giovanni Neri non viene neppure ri-

dal 1558 al 1590 circa[141]. A lui, pertanto, è lecito attribuire la maggior parte delle figure dell'intera raccolta ed in particolare quelle destinate a confluire nell'*Ornithologia*. In Giovanni Neri, dunque, e non in Triulxi[142] va identificato quel «Pittor de gli uccelli» menzionato come artista dell'Aldro-

cordato in opere altamente specialistiche quali quelle di NISSEN, 1953, pp. 37, 83; NISSEN 1966, pp. 59-60; NISSEN, 1969-1978, vol. I, p. 18; vol. II, p. 122.

[141] Il numero complessivo degli anni è dato dallo stesso Aldrovandi: BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 65. La data di inizio del rapporto di lavoro si ricava, poi, da una lettera del Maranta, datata 9 aprile 1570, in cui questi si mostra a conoscenza di una anzianità di lavoro del pittore di dodici anni (la lettera in FANTUZZI, 1774, pp. 192-193); a sua volta Aldrovandi, tra la fine del 1571 e l'inizio del 1572, dichiara di avere pittori alle proprie dipendenze da quattordici anni: BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 557v. È sintomatico inoltre che nella seconda metà degli anni '80 il nome di Giovanni Neri tenda a diradarsi, sino a scomparire del tutto come artista attivo, nei Mss aldrovandiani.

[142] In un passo della propria autobiografia – ALDROVANDI, 1907, p. 25 – Aldrovandi stesso parla di «più di cento legni di uccelli dipinti dal mio pittore m. *Gian Triulxi*», favorendo in tal modo l'equivoco, sino ad oggi perdurato, di chi ha pensato di identificare questo personaggio con il principale dei pittori al servizio del naturalista; né si è dato peso al trattino di penna esistente, nel Ms, sul solo cognome o tutt'al più si è stranamente parlato di cancellazione «con rabbia» (BATTISTI, 1962, p. 461, n. 41). Orbene in due elenchi comprendenti i nomi di coloro «qui nostra studia adjuvarunt», Aldrovandi nomina un paio di volte questo Triulxi in termini ben precisi: «Studiosus Gul.s Triulx Belga amanuensis meus»; «Bredanus Guilhelmus Triulx amanuensis meus» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 110, c. 234 e c. n.n.; altre citazioni di questo personaggio in termini che avvalorano la sua attività di scrivano in BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo X c. 62; tomo XI, c. 246). A questo, inoltre, bisogna aggiungere che dovrebbe trattarsi di quello stesso «D. Guglielmus...du Trilux Belga Bredanus» che si laureò, in filosofia e medicina a Bologna nel 1579 (cfr. *Notitia doctorum*, 1962, p. 85); uno studente straniero, dunque, che, probabilmente, si mantenne agli studi lavorando come scrivano per Aldrovandi. A questo punto riesce problematico attribuire una qualsiasi forma di attività artistica al personaggio, stante anche la precisa divisione di compiti vigente tra i pittori e gli «amanuenses» al servizio dello scienziato bolognese (cfr., ad esempio, ALDROVANDI, 1602, p. 3, «Ad Lectorem»). Infine, alla luce di queste considerazioni, il leggero tratto di penna sul cognome nella frase sopra ricordata, assume un significato ben preciso: Aldrovandi, nella fretta dello scrivere, ha semplicemente confuso i cognomi di due fra i suoi più stretti collaboratori e, cioè, Neri con Triulxi; il nome Gian, infatti, è proprio quello abbreviato del pittore e la m. minuscola premessa sta molto probabilmente per maestro.

vandi già dal Buoni nella seconda metà del Cinquecento[143], come pure il «Gio. de gli Uccelli» ricordato, un secolo dopo, dal Masini[144].

Sulla mole di lavoro svolta da questo artista non sussistono dubbi: di contro alle tarde indicazioni del Masini che pure ammettevano un intervento massiccio del Neri nei sette volumi di tavole di animali, sta la diretta testimonianza dello stesso Aldrovandi che, almeno a livello di disegno, estende tale intervento alla totalità dei diciotto volumi costituenti quasi l'intera raccolta, quantificandolo in poco meno di 7.000 figure[145]. Senza alcun dubbio le ipotesi sui ritmi incalzanti di lavoro vigenti nella 'bottega artistica' aldrovandiana, avanzate da Battisti[146], trovano in questi dati una sicura conferma; completamente finite, o soltanto disegnate, Giovanni Neri fornì comunque al naturalista bolognese, nel lungo periodo in cui fu al suo servizio, una media di circa tre figure ogni cinque giorni (fig. 4).

Se impressionante è la quantità di illustrazioni eseguite dal Neri, non altrettanto stupore suscita invece la loro qualità. A quelli resi realisticamente e, comunque, con impegno, fanno riscontro altri animali estremamente goffi e improbabili, piante raffigurate in modo un po' convenzionale e stilizzato. La causa, probabilmente, va proprio cercata nei ritmi troppo elevati di lavoro, ma con questo, tuttavia, va detto

[143] BUONI J.A., 1572, p. 45.

[144] MASINI, 1666, vol. I, p. 628: «1575-Gio. Neri famosissimo Miniatore, e per la sua grande eccellenza nel miniare Uccelli, fu chiamato Gio. de gli Uccelli, e nello Studio di Ulisse Aldrovandi nel Palazzo Maggiore sono sette grandi volumi (oltre quelli delle piante de' Semplici) con ogni sorte di specie d'Uccelli, di Pesci, di Quadrupedi, et d'altri Animali li quali libri sono stati la maggior parte miniati da lui». Sostanzialmente riprese dal Masini sono le scarse notizie sul Neri fornite da LANZI, 1809, p. 60 e dall'*Allgemeines Lexikon*, 1907-1947, vol. XXV, p. 390.

[145] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 65. Nei primi anni di attività il Neri fu affiancato da un altro pittore cui non è possibile dare un volto e che comunque nel 1567 è dato già per morto dall'Aldrovandi: BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 360v.

[146] BATTISTI, 1962, p. 268.

ugualmente che la distanza fra i lavori del pittore aldrovandiano e quelli di Jacopo Ligozzi è veramente, se non abissale, certa alquanto notevole. Chiara conferma di questo non troppo elevato livello qualitativo si ha in una lettera in cui Pietro Andrea Mattioli, lamentandosi con Aldrovandi della figura del Loto da quest'ultimo inviatagli, fa notare che «le foglie del ramoscello sono molto più longhe, & molto maggiori di quello di pittura, né vi vedo somiglianze alcune, che mi movano punto a pensare, che siano una cosa medesima»[147]. Con tutto questo, però, Aldrovandi si guarda bene dal riconoscere pubblicamente i limiti del proprio pittore, anche perché ciò avrebbe significato, se non altro, coinvolgere nella stessa condanna anche la propria e invidiata raccolta di illustrazioni, nonché la propria attività e personali sacrifici di anni e anni. Lodare, anzi, l'esecutore delle figure, può equivalere a lodare se stessi per l'opera promossa e tenacemente sostenuta. Così non solo Giovanni Neri viene paragonato a Cratino, ma pure si afferma che «pochi se ne trovano hogi simili» a lui[148]. Non basta; ben oltre procede lo sforzo propagandistico o di autoconvincimento di Aldrovandi:

«Et, in verità, il mio pittore l'ho per tanto raro, che forse in Europa in simili pitture delle cose naturali non ha uguale, havendolo io del continuo essercitato in queste miniature sottilissime, laudate da tutti gl'eccellenti pittori che l'hanno vedute; ché, in verità, queste figure paiono propriamente il simolachro istesso di natura, che aggabba gl'occhi de risguardanti. Et certo che fra tanti pittori scritti da Georgio Vasarro aretino merita essere connumerato; le cui pitture da qui a cento anni saranno stimate molto maggiormente che hora non sono, sì come si vede ordinariamente le pitture de pittori eccellenti passati, quali hora si ritruovano et sono di qualche momento, essere di molta stima appresso a moderni»[149].

Non v'è luogo per critiche o giudizi sfumati; al più si restringono le lodi al solo campo dell'illustrazione naturalistica,

[147] Lettera da Praga in data 16 settembre 1560, già pubblicata da FANTUZZI, 1774, p. 174 e, nel nostro secolo, da RAIMONDI C., 1906, p. 50.

[148] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 366v.

[149] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 557v.

ammettendo che «il mio Pittore maistro Giovanni de' Neri fa benissimo figure d'uccelli, ma in fare altre cose non vale nulla»[150]. Che non valesse molto, però, anche nelle figure di animali e piante, dovette ben rendersene conto Aldrovandi stesso; sarebbe, questo, uno dei due motivi con cui spiegare la singolare mancanza, di contro alla citazione precisa di tutti gli altri artisti, del nome proprio del pittore nel passo dell'Introduzione all'*Ornithologia* sopra ricordato, nonché, più in generale, la censura quasi sempre applicata nelle frasi celebrative, in cui sempre, in luogo del nome, si ricorre all'espressione anonima «il mio/nostro pittore»[151]. Probabile coscienza, quindi, da un lato, dell'inferiorità artistica del proprio pittore il cui nome avrebbe forse sfigurato tra quelli ben più illustri di un Ligozzi e di altri artisti temporaneamente utilizzati, ma dall'altro, plausibilmente, anche motivi di ripicca, di vendetta personale se vogliamo.

Sempre introducendo l'*Ornithologia*, infatti, così si esprime in un punto Aldrovandi:

«His tam magnis expensis aliae accedunt causae, inter quas haec imprimis non est involvenda silentio, quod pictor meus, ut maiorem sibi faceret quaestum, clam multis nobilibus, ac studiosis icones multas vendiderit, quas verebar, ne aliquando typis mandarent, quemadmodum alias mihi contigit»[152].

Proprio perché, nell'ottica del tempo, la validità di un testo di storia naturale era commisurata anche, se non soprattutto, all'originalità delle figure in esso presenti, era, potremmo dire, ad esse direttamente proporzionale, l'Aldrovandi dovette sentire questa azione del proprio pittore come un vero

[150] BUB, *Ms Aldrovandi*, 83, vol. II, c. 125v. Del Neri, comunque, Aldrovandi possedeva anche una «Imago trium Regum in ornamento seu cornice aurea», che aveva collocato nel suo museo fra due esemplari del mondo marino: *Ms Aldrovandi*, 116, c. n.n.

[151] Una delle rare eccezioni in BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, cc. 64v-65, ove Aldrovandi ricorda che le pitture del Neri «erano in gran credito, che fino la b. m. del G. D. Francesco Medici, volse alquante cose di sua mano».

[152] ALDROVANDI, 1599, p. nn., «Pictoris fraus».

e proprio tradimento e provarne tanto dispiacere da ricordare ancora il fatto, già più che ottantenne, nel testamento del 1603[153].

Non dovrebbero esservi dubbi, anche in base ad indizi presenti nei manoscritti aldrovandiani[154], a identificare quel «pictor meus» che «icones multas vendiderit», con il sunnominato Giovanni Neri e, dunque, accanto al riconoscimento pur legittimamente dovuto per la lunga opera prestata, l'eliminazione del nome e il ricordare l'artista solo come un proprio ed anonimo dipendente, potrebbe avere precisamente quel significato punitivo, di ritorsione, cui sopra si accennava. Forse queste nostre brevi annotazioni raggiungeranno almeno lo scopo di sottrarre questo pur non eccezionale pittore dalle nebbie dell'anonimato, riammettendolo ad occupare, con pieno diritto, quel posto importante che, tutto sommato, gli compete, se non altro per la gran mole di lavoro svolta, nella storia dell'illustrazione scientifica.

Probabilmente solo la morte del pittore, verso il 1590, mise fine alla collaborazione tra Giovanni Neri e Aldrovandi e comunque sin quasi dall'inizio del loro rapporto il naturalista si era dato da fare per accaparrarsi i servizi di altri artisti, anche perché, propenso com'era – probabilmente sempre «ut maiorem sibi faceret quaestum» – ad accettare commissioni 'esterne' e soggetto talvolta a malattie anche gravi[155], il Neri non gli offriva garanzie di assoluta continuità sul lavoro. Già nell'ottobre del 1564, infatti, Aldrovandi manifestava esplicitamente a Conrad Gesner, invocandone l'aiuto, la propria insoddisfazione per la lentezza con cui procedeva l'opera di raffigurazione della realtà naturale. Dopo aver informato lo studioso svizzero di poter contare sulla collaborazione, per di più incostante, di un unico pittore, il Neri

[153] In FANTUZZI, 1774, p. 81.

[154] BUB, *Ms Aldrovandi*, 110, c. n.n.: «Studiosus vir Leo Folianus qui librum depingendum curavit in quo erant multae icones rarae a Jovanne de nigris pictore meo ex meis Archetipis translatae...».

[155] Di tali malattie parla Aldrovandi in alcune lettere a Francesco I, ora in MATTIROLO, 1903-1904, pp. 364, 368.

appunto («Eodem accedit pictorem unum solum habere in hac urbe, qui...saepemodo rus se confert, ut thalamos aliquorum nobilium depingat, meque derelinquit») così scriveva egli nella lettera:

«Qua de re maxime cuperem pro utilitate publica in hac civitate duos vel tres habere pictores excellentissimos in pingendis plantis et alibi, quare te rogatum velim plurimum atque plurimum si aliquem aptum ad hoc genus picturae nancisceveris (*sic*) ut illum exhortatum velles, ut hanc urbem peteret et ad me veniret in meis etiam aedibus si opus esset illum tenerem et tunc occasionem maximam haberem omnes plantas meas, quae iam ad numerum trium milium et sexcentorum ascendunt, pingere, cum hactenus ob inopiam pictoris et negotia istius mei pictoris quem semper habere non possum, non haberem nisi trecentas pictas. Aves tamen et insecta ac alia animalia citra quingenta polliceor tibi quod non solum pro me per aliquot annos pingere posset, verum etiam pro multis studiosis et nobilibus meis scholaribus pingere posset et lucrari quicquid vellet»[156].

Non pare che questa richiesta rivolta al Gesner abbia avuto qualche esito concreto, ma al reclutamento massiccio di altri artisti, Aldrovandi procedette sicuramente nel corso degli anni '80, in vista, cioè, della stampa della sua «Storia naturale» e della conseguente necessità di approntare rapidamente migliaia di xilografie.

Non più di un paio d'anni («biennij spacio»), dal 1585 all'estate del 1587, si trattenne a Bologna Lorenzo Benini[157], artista fiorentino sicuramente messosi al servizio del nostro naturalista grazie all'interessamento del Granduca France-

[156] BUB, *Ms Aldrovandi*, 77, vol. II, c. 23.

[157] Non si trovano, infatti, per quel che ci consta, nei Mss aldrovandiani, cenni relativi al Benini anteriori al 1585 e, comunque, è senz'altro da escludere, come è stato affermato, che egli fosse attivo a Bologna già dal 1570. Da una lettera di Aldrovandi – in MATTIROLO, 1903-1904, p. 378 – veniamo, inoltre, a conoscenza di un ritorno a Firenze dell'artista nel 1587, ritorno che ci sembra di poter ritenere, anche dal tono della lettera, definitivo; sono pertanto tutte da rivedere le notizie fornite sul Benini da BORRONI, 1966. Attorno al 1597, comunque, l'artista è a Firenze, perché è in questa città che Aldrovandi, in un pro-memoria, pensa di scrivergli: BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, c. 82v.

sco I. Nell'*Ornithologia* egli viene ricordato tra i *delineatores* e tale, infatti, dovette essere, anche in base ad altri riscontri[158], la sua principale attività. Ciò che Aldrovandi soprattutto gli richiese, dunque, fu di 'trasferire', «summa industria», le figure dai fogli alle tavolette di legno destinate poi ad essere lavorate dall'incisore. Questo non esclude che, al bisogno, Benini abbia anche eseguito illustrazioni colorate a tempera, ma, ripetiamo, sua principale attività dovette essere quella di fungere da anello intermedio tra la pittura e l'incisione. Una conferma si ha da una lettera di Aldrovandi a Francesco I in cui si parla del Benini come di un «pittore e dissegnatore» che il Granduca «fece venir costì [a Bologna] per designarmi da 500 uccelli, che io in molti anni haveva raccolti in pittura»[159]. Dunque, se le figure si trovavano già «in pittura», sicuramente grazie soprattutto all'opera di Giovanni Neri, all'artista fiorentino non restava altro da fare che ricopiarle sulle tavolette di legno. D'altra parte la distinzione tra disegnare/delineare e dipingere è ben netta in Aldrovandi e sono proprio i primi verbi ad essere maggiormente usati in riferimento all'attività del Benini. Comunque del fatto che questi sapesse anche dipingere non si dimenticò il nostro scienziato: durante il soggiorno bolognese, infatti, oltre a dare gli ultimi tocchi e completare l'opera cui il Neri doveva oramai raramente dedicarsi, Lorenzo Benini eseguì «egregie» il ritratto di Aldrovandi e di sua moglie Francesca Fontana[160].

[158] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XI, c. 206.

[159] Lettera in data 26 luglio 1587 pubblicata da MATTIROLO, 1903-1904, p. 378 ed in precedenza da PALAGI, 1873, pp. 13-14.

[160] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 604; per la verità qui l'artista è ricordato come Ioannes Boninus, ma chiaramente si tratta di una nuova confusione di Aldrovandi che ha associato al cognome Benini il nome del proprio principale collaboratore Giovanni Neri. È, dunque, il pittore toscano quel personaggio ricordato in altra parte come «pictor alter illustris Florentia a me conductus, ut designaret aves, qui pinxit multa alia in meo Museo, et praeter id effigiem uxoris meae, et meam, quas servo in Palatij mei Aula S.ti Antonij»: BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 29v. Il ritratto venne fatto, evidentemente, alla seconda moglie di Aldrovandi, Francesca Fontana, essendo la prima già morta nel 1565.

Con il ritorno a Firenze di quest'artista, ritorno cui fece seguito a pochi anni di distanza la scomparsa o comunque il completo ritiro dall'attività di Giovanni Neri, Aldrovandi dovette sicuramente trovarsi parzialmente privo di aiuti, proprio nel momento in cui era necessario produrre il massimo sforzo per passare alla fase di stampa delle figure. Se ad un incisore fisso aveva già provveduto, come vedremo, da alcuni anni, per i disegni sulle tavolette, invece, non poteva evidentemente contare troppo sull'aiuto saltuario e del tutto amichevole che alcuni artisti bolognesi, anche noti, erano in grado di fornirgli, se non altro perché, da parte di questi, non poteva non esservi ancora una almeno parziale reticenza ad applicarsi con continuità ad una forma d'arte come quella dell'illustrazione scientifica che, nonostante fosse in costante e fortunata ascesa, era altresì da considerarsi sicuramente genere minore.

Alla luce di questi fatti e nel timore di non poter vedere la pubblicazione delle proprie opere e di vanificare, pertanto, gli sforzi di tanti anni, Aldrovandi assunse al proprio servizio, all'inizio del giugno 1590, un artista tedesco proveniente da Francoforte sul Meno: Cornelio Schwindt[161]. Probabilmente già specializzato nel genere, come tanti altri artisti nordici, e, comunque, in virtù della giovane età[162] e certo anche per il bisogno di mantenersi in Italia e di farsi strada, lo Schwindt fu sicuramente dipendente malleabile, pronto a farsi indirizzare dal nostro naturalista e a seguirne i consigli. Il suo soggiorno bolognese è da calcolarsi sui 5-6 anni: sicuramente attivo, infatti, nella città felsinea ancora nel 1595[163], nell'agosto del 1596 è nuovamente a Francoforte, dove acquista il diritto di cittadinanza[164]. A conferma, però, di uno stretto rapporto di collaborazione e familiarità che dovette

[161] La data di assunzione è ricavabile da una nota di pagamento in BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVI, c. 369v.

[162] Stando alla data di nascita fornita da *Allgemeines Lexikon*, 1907-1947, vol. XXXII, p. 281, lo Schwindt giunse a Bologna ventiquattrenne.

[163] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 65.

[164] Cfr. *Allgemeines Lexikon*, 1907-1947, vol. II, p. 281.

stabilirsi fra loro, le relazioni tra Aldrovandi e Schwindt non cessarono totalmente neppure dopo la partenza di quest'ultimo, come dimostra, attorno al 1600, l'invio di un catalogo di piante da parte del pittore, che già si trovava in Germania, al nostro scienziato[165].

Quanto poi ai compiti svolti dal giovane artista, si può senz'altro dire che essi, pur non rigidamente definiti, furono per lo più analoghi a quelli di Lorenzo Benini. Anche se, al bisogno, non si sottrasse all'impegno di realizzare «intagli diversi in pero di cose naturali»[166], è senz'altro da escludere, come invece è stato affermato[167], che il suo ruolo principale fosse quello di incisore: la sua qualifica risulta infatti essere chiaramente quella di «Pictor, et designator»[168]. Anzi, a ben guardare, egli risulta essersi dedicato soprattutto al disegno su tavoletta, alla fase, cioè, immediatamente precedente l'incisione: «Al presente già sono cinque anni ho di Franco-forte condotto ms. Cornelio, quale di continuo mi ha disegnato e disegna in tavole di pero tutte le pitture che in tant'anni ho raccolte, nella pittura a nissun altro inferiore come si puote vedere e nel disegno non truova paragone...»[169]. Più propriamente la qualifica di *delineator*, implicante un lavoro del tutto diverso da quello di chi dipinge, permette di inquadrare esattamente la sua attività nei limiti sopraddetti.

[165] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXXI, cc. 73-77.

[166] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVI, c. 369v.

[167] Ad esempio da BATTISTI, 1962, p. 462, n. 49; BORRONI, 1966.

[168] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 25v: «Pictor, et designator noster Cornelius Francofurtensis».

[169] BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 65. Elenchi di animali e piante disegnati dallo Schwindt su tavolette in BUB, *Ms Aldrovandi*, 118, cc. 1-24; *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVII, cc. 152v-199. Per la tecnica da lui usata nel realizzare tali disegni, si veda ALDROVANDI, 1599, p. 3: «Illud tamen haud ita vulgatum adijcio, pennarum seu calamorum Corvini Generis Avium, in iconibus in tabulis ex pyro fectis, multo quam cum aliarum calamis fieri solet, subtilius delineandis, ut postmodum sculpturo serviant, maximum usum esse, quod mihi e pictore meo Cornelio Svint Francofurtensi, iuvene huius artis peritissimo, exploratum est». Per quanto riguarda alcuni disegni di soggetti del regno vegetale cfr. BALDINI-TAGLIAFERRI, 1990.

Con questo, però, non si deve escludere un intervento diretto dello Schwindt anche nelle figure a tempera; se però i soggetti dei disegni furono indiscriminatamente animali, piante e minerali ricavati dalle migliaia di miniature già eseguite dal Neri e in piccola parte da Lorenzo Benini e da altri di cui parleremo, quelli delle tempere sembrano essere stati soprattutto insetti destinati poi a confluire, con i consueti passaggi, nella seconda opera a stampa aldrovandiana (fig. 5). Grazie, anzi, ad un elenco presente nei manoscritti bolognesi, in cui sono indicati con diligenza pagina e posizione precisa, nella stessa, di ogni singolo insetto[170], è realizzabile l'esatta attribuzione alla mano dell'artista tedesco di oltre 150 figure[171], di molte delle quali, poi, è possibile rintracciare la tavoletta incisa ed infine l'avvenuta riproduzione a stampa, col risultato, quindi, di poter ricostruire tutti i passaggi della visualizzazione naturalistica, dell'intero ciclo di produzione.

La qualità delle piccole tempere, pur non raggiungendo ovviamente i livelli del Ligozzi, si può ritenere discreta; notevole comunque e completamente riuscito è lo sforzo compiuto dai vari artisti per mantenere nei singoli passaggi, dalla figura a tempera all'illustrazione stampata, le grandezze reali degli insetti, anche di quelli più piccoli. Solo il desiderio di recuperare il colore nella pagina stampata porterà, come già abbiamo visto, al parziale dissolvimento di questa precisione ed alla vanificazione dell'esame attento e diretto.

Terminato o meglio, in fase inoltrata di realizzazione il lavoro di trasferimento delle figure dai fogli alle tavolette, si pose urgentemente il problema di realizzare rapidamente l'incisione di queste ultime. Proprio per la mole ingente dell'opera prospettatasi, fu immediatamente chiaro ad Ulisse Aldrovandi di non poter più oltre continuare ad avvalersi di incisori occasionali del tipo di quell'Augusto Veneto che per lui

[170] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVIII, cc. 65-130: «Catalogus animalium variorum et insectorum depictorum a D.no Cornelio. Capta fuere haec insecta a fratre Gregorio Capuccino sub finem augusti a.° 1592».

[171] Presenti in BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, vol. VII.

lavorò nel 1585[172]. Era assolutamente necessario trovare un artista disposto a impegnarsi per molto tempo in questa dura impresa: Cristoforo Lederlein, tedesco di Norimberga, il cui cognome venne in Italia latinizzato in Coriolano (Leder=cuoio), fu l'uomo che si assunse l'onere, spendendovi anni e anni della propria vita. Messosi al servizio del naturalista nel 1587[173], fu, dopo Giovanni Neri, ma più di Cornelio Schwindt, l'artista che maggiormente lavorò per lui. Ancora sicuramente attivo a cavallo tra i due secoli[174], non è improbabile che sia sopravvissuto all'Aldrovandi stesso, dato che quest'ultimo, ancora nel testamento del 1603, lo ricorda con stima, pregando i membri del Senato bolognese ai quali aveva raccomandato di concludere la stampa della « Storia naturale», «...che vogliano admettere Messer Cristoforo Coriolani per intagliatore, essendo egli rarissimo in questa professione, come n'ho caparra io»[175]. Dunque, una collaborazione stretta, fruttuosa e durata sicuramente oltre quindici anni; è lecito, pertanto, attribuire al Coriolano se non la totalità, certo la stragrande maggioranza delle xilografie presenti nell'opera aldrovandiana, nonché di quelle mai utilizzate per la stampa[176].

172 BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XI, c. 197; probabilmente a questo artista si riferisce Aldrovandi quando scrive a Francesco I di un incisore «Venetiano, hora habitante in Bologna» (lettera in data 19 dicembre 1585, ora in MATTIROLO, 1903-1904, p. 374). Fra coloro che gli avevano fornito aiuto, il naturalista ricorda anche un «Romanus magister Leonardus sculptor»: *Ms Aldrovandi*, 110, c. n.n.

173 Questa è la data che sembra potersi dedurre da una nota di pagamento (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, c. 73v) e che comunque viene ampiamente confermata dalle altre notizie che daremo qui di seguito. È da notare che solo a partire dal 1587 viene costantemente associato, nelle carte aldrovandiane, al termine incisore il possessivo mio; è questa una ulteriore conferma che solo con il Coriolano Aldrovandi instaura un rapporto stabile e duraturo, mentre quelli con altri intagliatori sono da ritenersi del tutto occasionali.

174 Cfr., ad esempio, BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIX, c. n. n.; tomo XXXI, c. 186.

175 In FANTUZZI, 1774, p. 79.

176 Ci sembra di poter confermare l'ipotesi di NISSEN, 1969-1978, vol. I, p. 122, attribuendo al Coriolano anche la maggior parte delle xilografie poi apparse nelle opere aldrovandiane postume.

Quanto alla qualità del lavoro, la si può ritenere, nel complesso, piuttosto buona, ove anche si tenga conto degli ostacoli insiti nel procedimento xilografico, delle oggettive difficoltà a rendere appieno, con l'incisione su legno, i minimi, ma importanti particolari. Certo, come si è detto, talvolta le illustrazioni sono abbastanza convenzionali ed araldiche, ma la colpa è solo in parte di un Coriolano che lavorava su figure già in precedenza tracciate, almeno per contorni, sulle tavolette e, quindi, su animali e piante già 'trasformati'. Senz'altro impressionante è, comunque, la mole di lavoro svolta dall'intagliatore tedesco: ne danno bene un'idea le frequentissime note che a lui si riferiscono nei manoscritti aldrovandiani, note di pagamento, di consegna delle tavole da incidere, di restituzione di quelle già incise. Un rapporto di lavoro molto stretto, quello con Aldrovandi, e, ove si eccettuino piccole, saltuarie divergenze sul prezzo delle tavolette[177], non turbato da screzi, momenti di tensione o episodi del tipo di quello che aveva visto come protagonista il Neri.

Sulla vita di Cristoforo Coriolano, che fu padre di altri due incisori abbastanza conosciuti, Bartolomeo e Giovanni Battista[178], non si avevano, almeno anteriormente al periodo in cui lavorò per Aldrovandi, notizie sicure, ma solo supposizioni. Escluso, già nell'Ottocento, dal Choulant ogni suo intervento nel *De humani corporis fabrica* di Vesalio[179], come è d'altronde immediatamente intuibile per evidenti ragioni cronologiche, qualche consenso ha raccolto invece l'ipotesi che il nostro artista sia da identificarsi con quel «maestro Cristofano, che ha operato ed opera di continuo in Vinezia infinite cose degne di memoria», indicato dal Vasari come l'intagliatore dei ritratti delle *Vite* (1568)[180]. La questione, già

[177] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, c. 25.

[178] Cfr. *Allgemeines Lexikon*, 1907-1947, vol. VII, pp. 415-416; NISSEN, 1953, p. 37.

[179] CHOULANT, 1945, p. 170

[180] VASARI, 1906, vol. V, pp. 441-442; l'incisore è ricordato dal Vasari pure in una lettera del 20 settembre 1567 diretta a Vincenzo Borghini (*ibidem*, vol. VIII, p. 423).

posta in termini molto dubitativi nel Thieme-Becker[181], venne anni or sono stranamente risolta in senso positivo da alcuni studiosi che non esitarono minimamente nel far coincidere l'incisore del Vasari con quello di Aldrovandi e questo senza fornire prove od argomenti anche solo parzialmente persuasivi[182]. Eppure, anche prescindendo dalle notizie ora in nostro possesso – e che fra poco forniremo – e nonostante si sapesse che il naturalista bolognese aveva stretti e continui rapporti con gli ambienti, anche artistici, veneziani[183], alcuni dati già noti o facilmente ricavabili avrebbero dovuto spingere ad una maggiore cautela nel proporre una tale identificazione.

Giorgio Vasari, infatti, parlando dell'incisore dei ritratti delle *Vite*, dice che questi «ha operato e opera di continuo...infinite cose degne di memoria», lasciando quindi intendere con quel «ha operato», che, almeno attorno al 1568, l'artista non fosse alle prime armi e, dunque, giovanissimo. Orbene, poiché i figli del Coriolano collaboratore di Aldrovandi nacquero alla fine del secolo (1589 e 1599), ci troveremmo di fronte, in caso di identità tra i due intagliatori, ad una paternità estremamente tarda e, come tale, quindi, piuttosto improbabile[184]. Ma soprattutto occorre tener conto che, negli scritti aldrovandiani non si accenna minimamente a qualche precedente attività del Coriolano. Conoscendo il carattere del naturalista sembra strano che egli, ove il suo collaboratore avesse già lavorato per il Vasari, non lo abbia ricordato assolutamente, quando proprio il farlo avrebbe significato senz'altro aumentare il prestigio della propria «Storia naturale»[185]. Tutto questo in stridente contrasto con la prassi

[181] *Allgemeines Lexikon*, 1907-1947, vol. VII, pp. 415-416.

[182] Cfr. SAMEK LUDOVICI, 1974, p. 165; BONSANTI, 1976, p. 722; ma cfr. anche *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, 1972, p. 436.

[183] Cfr., ad esempio, BUB, *Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, cc. 126-126v.

[184] Ogni discussione perderebbe automaticamente di significato ove si accettasse la data di nascita, il 1560, a suo tempo assegnata all'artista di Aldrovandi, non si sa sulla base di quali elementi, da LE BLANC, 1854, p. 49.

[185] Aldrovandi ben conosceva, naturalmente, l'opera vasariana che pure possedeva personalmente: BUB, *Ms Aldrovandi*, 147, c. 236v.

usata nei confronti di altri artisti, dei quali, spesso, vengono indicati e le attività precedentemente svolte e i committenti.

Eventualmente un maggior credito avrebbe dovuto trovare l'ipotesi di un arrivo diretto del Coriolano da Norimberga, sia per lo stretto rapporto d'amicizia che Aldrovandi aveva con un celebre studioso di quella città, Joachim Camerarius[186], sia perché, come risulta evidente dalla lettera a Gesner sopra ricordata e da altri indizi[187], il naturalista cercò costantemente di reclutare, per la loro particolare predisposizione alla miniatura e all'incisione, artisti viventi oltralpe.

In realtà oggi è possibile stabilire con certezza che l'intagliatore tedesco proveniva da Firenze: anch'egli, dunque, era, assieme al fratello Joachim[188], un artista gravitante nell'orbita della corte medicea e del quale Aldrovandi poté garantirsi i servigi grazie ancora alla mediazione del Granduca Francesco I. Il suo nome comincia infatti a comparire regolarmente nei libri-paga del naturalista a pochi mesi di distanza da un viaggio compiuto da quest'ultimo nella città toscana nel giugno del 1586. Tale viaggio aveva senza dubbio anche lo scopo di reperire finalmente un intagliatore, come si deduce da un passo di una lettera indirizzata da Aldrovandi, in data 29 aprile 1586, al fiorentino Lorenzo Giacomini, che della faccenda aveva evidentemente già incominciato ad interessarsi: «Dell'intagliatore non occorre che V.S. se ne dia per ora altro pensiero; perciò che s'io verrò costà, potremo meglio insieme provedere a quanto sia di mestieri»[189].

[186] Cfr. Olmi, 1991.

[187] Cfr., ad esempio, BUB, *Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, c. 126.

[188] Il nome di questo fratello compare in un promemoria dell'Aldrovandi, scritto nel 1587 (gentilmente segnalatomi da Alessandro Tosi): «Ricordo di scrivere a Joachim Leide Lederlein Coriolano intagliatore in Firenze» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XI, c. 162). La parola «Leide» risulta sbarrata da un tratto di penna, evidenziando che l'Aldrovandi stava leggermente sbagliando nello scrivere il nome tedesco dell'artista, uno sbaglio che peraltro non sarà evitato, come vedremo più avanti in una lettera al Camerario, a proposito di Cristoforo (cfr. n. 198). Anni dopo Joachim verrà ricordato da Aldrovandi come mittente della pittura di un merlo: cfr. Aldrovandi, 1600, pp. 624-625.

[189] BRF, *cod. Riccard.* 2438.

Una volta giunto a Firenze, il naturalista ebbe, in effetti, contatti con vari intagliatori o, almeno, raccolse notizie su di essi: nelle sue carte compaiono infatti i nomi di un «Lorenzo da Norimberga intagliatore» e di un «Mr. Pietro intagliatore, che ha ricapito nella stamperia overo libraria del Tosino a Fiorenza» (quest'ultimo da identificarsi, forse, con Pietro Stefanoni, il futuro editore delle stampe dei Carracci)[190]. Ma, come documenta una lettera a Francesco I, pubblicata a fine Settecento dal Fabroni, il contatto più fruttuoso fu quello stabilito, o meglio, come sembra, rinforzato, con i due fratelli Lederlein, già in rapporto col Ligozzi. Pregando il Granduca di fornirgli «ajuto & soccorso» a realizzare l'apparato iconografico delle sue opere («la perfettione a queste mie fatiche, che sono le figure»), Aldrovandi così scriveva:

«Ho desiderato, Serenissimo Signore, d'haver uno di quei due intagliatori fratelli, ben conosciuti da Messer Jacomo Ligozza pittore di V.A. che ambi si trovano hora in Fiorenza, uno de quali è stato alcuni giorni in casa mia & m'ha lavorato, l'altro molto tempo è che sta in Fiorenza, che pur ho provato che vale assai, havendomi

[190] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XI, c. 31v; *Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, c. 199. Sebbene ci sia pervenuta una sola lettera di Pietro Stefanoni all'Aldrovandi, inviata da Roma nel 1599 (cfr. *infra*, n. 291), i rapporti fra l'artista e il naturalista risalivano sicuramente a una data assai anteriore. Nelle sue carte, infatti, Aldrovandi ricorda più volte Pietro quale visitatore del suo museo, indicandolo come figlio di «Ms. Giacomo Steffanone vicentino» e con la qualifica ora di pittore, ora di intagliatore. Se è possibile, pur con grande cautela, avanzare l'ipotesi dell'identificazione con Stefanoni del «Mr. Pietro intagliatore» operante a Firenze, è perché Aldrovandi era solito prender nota degli spostamenti effettuati dall'artista nel nord Italia, con l'intento, forse, di esser pronto a cogliere l'occasione favorevole per affidargli una parte dell'opera di intaglio delle «cose naturali» (*Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, c. 126v). Queste annotazioni, come pure la visita al museo, sembra vadano datate immediatamente dopo il soggiorno a Firenze del naturalista e dunque è possibile che, proprio nella città toscana, sia avvenuta la conoscenza fra i due. Al di là, comunque, di questo specifico problema, i documentati rapporti Stefanoni-Aldrovandi inducono decisamente ad anticipare non di poco la data di nascita sin qui proposta per l'artista (1589), sulla quale, peraltro, già ha avanzato perplessità De Grazia, 1984, p. 268.
Quanto al «Lorenzo da Norimberga», pensiamo debba trattarsi di quel «m. Lorenzo di Bisher», che compare in un promemoria di Aldrovandi (*Ms Aldrovandi*, 136, tomo XI, c. 162).

intagliato alcune figure d'animali, & trovo che non possono costar meno d'un scudo per ciascuno taglio di figura. Ma perché questa spesa di intagliare in legno di pero è grave a me oltra modo, né da povero gentil'huomo, mi è stato perciò forza di ricorrere a l'A.V.S. & supplicarla con ogni affetto d'animo contentarsi d'esser lei quella, che con l'autorità propria, & spesa sua facci che uno di questi mastri s'impieghi in detta mia opera, ovvero far con l'autorità sua venire uno d'Augusta, o di Norimberga, o d'Anversa dove sono eccellentissimi intagliatori, che forsi s'havranno per la metà meno»[191].

Le speranze del naturalista non andarono, come sappiamo, deluse: dopo che già li aveva messi alla prova, uno dei due fratelli – probabilmente il più giovane, che, da Norimberga, aveva raggiunto l'altro già stabilitosi a Firenze – prese la via di Bologna[192]. Naturalmente Cristoforo Coriolano non troncò di netto i rapporti con la città toscana: sappiamo per certo che egli, mentre oramai lavorava per l'Aldrovandi e probabilmente in cerca di qualche commissione che gli consentisse di integrare i piuttosto magri guadagni bolognesi, vi si recò almeno un paio di volte. Il primo soggiorno ebbe luogo nel 1590, il secondo nell'estate del 1597[193]. Quello del 1590 è documentato da una lettera, scritta dall'intagliatore, dopo il ritorno a Bologna, a Ferdinando I e nella quale egli offre i propri servigi al Granduca, pregandolo «di farli qualche

[191] FABRONI, 1791-1795, p. 299 (l'intera lettera, datata 26 gennaio 1587, alle pp. 298- 302). Nonostante non si faccia il nome dei due artisti, le coincidenze sono troppo evidenti per dubitare che si tratti dei fratelli Lederlein. Con grande cortesia, ha richiamato la mia attenzione su questo documento Lucia Tongiorgi Tomasi, che sentitamente ringrazio.

[192] Per sorvegliarne e guidarne più attentamente l'opera, Aldrovandi sistemò l'incisore in una casa di sua proprietà, situata accanto alla sua; quella stessa casa nella quale, anni dopo, si sarebbe installato, come abbiamo visto, il tipografo Franceschi; cfr. BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, cc. 88-88v: «Ms. Christoforo mio intagliatore, havendo ritrovato una casa, si partirà, e subito s'accomoderanno le finestre, e quello, che farà bisogno per la stampa».

[193] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, cc. 80-82v. È interessante notare che, neppure mentre era lontano da Bologna, Coriolano sospendeva il lavoro per Aldrovandi: ad esempio, durante questo secondo soggiorno fiorentino, egli trovò il modo di intagliare una settantina di tavole, per lo più con immagini di mostri (cfr. *ibidem*).

grazia, per la povera Sua famegliola, la quale ha gran bisogno dei raggi della sua reale liberalità»[194]. Scrive inoltre il Coriolano:

«Sono incirca due Settimane ch'io essendo costì a Fiorenza presentai alla Serenissima Sua Altezza per l'Eccellentissimo Signore Don Giovanni mio Signore, intorno quaranta figure d'Uccelij varij intagliate dalla mia mano in legno di pero, con Una Supplica, nella quale raccomandai alla Serenissima Sua Altezza, lo povero stato mio, offrendone per umilissimo servo a tutto quello, la quale si degnarà di commandarmi».

Se, come ci pare piuttosto ovvio, questo Don Giovanni va identificato con il fratellastro di Ferdinando I, Giovanni de' Medici, il passo offre un altro interessante indizio sull'attività dell'intagliatore tedesco e sui suoi rapporti di lavoro. Don Giovanni, infatti, oltre che uomo d'armi, era, come noto, «un fine dilettante d'architettura»[195], cui si dovettero i progetti delle facciate di S. Stefano dei Cavalieri in Pisa e del Duomo di Firenze, nonché quello della Cappella dei Principi in San Lorenzo[196]. Per realizzare i suoi modelli in legno, egli dunque si serviva certamente di falegnami e intagliatori e allora non è improbabile che anche il nostro Coriolano – che lo definiva «mio Signore» – abbia lavorato per lui. Non si può neppure escludere, anche se solo sulla base di una semplice coincidenza di date, che l'artista tedesco fosse legato al fratellastro del Granduca già prima del suo trasferimento a Bologna: egli infatti si mise al servizio dell'Aldrovandi proprio quando Don Giovanni lasciò Firenze per un paio d'anni e, dunque, si può anche ritenere che a spingerlo a questa scelta sia stata proprio la partenza di quello che era forse il suo protettore o datore di lavoro.

Come già si è rimarcato, con il solo aiuto, non quantificabi-

[194] La lettera, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 817, c. 24, già segnalata in *Allgemeines Lexikon*, 1907-1947, vol. VII, p. 416, è stata pubblicata da De Rosa, 1981, pp. 394.

[195] Berti, 1967, p. 205.

[196] Cfr. Bacci P., 1923; Daddi Giovannozzi, 1936; Daddi Giovannozzi, 1937-1940; Berti, 1967, pp. 203-209.

le, ma, probabilmente, assai limitato, di un nipote[197], Cristoforo Coriolano fu in grado di soddisfare pienamente le aspettative dello scienziato bolognese, realizzando per lui, con regolarità ed entusiasmo, alcune migliaia di xilografie. Neppure Aldrovandi, fors'anche allarmato dagli stretti rapporti che questi continuava a tenere con Firenze, credette inizialmente che una tale mole di lavoro potesse essere realizzata da un unico artista, tant'è che sul finire dell'estate del 1587, a pochi mesi dall'assunzione del Coriolano, egli pregò l'amico Camerario di trovare per lui a Norimberga un secondo intagliatore:

«Ego quam primum Icones quae numero 600 artificiosissime Florentino pictore [il Benini] biennij spacio summa industria delineatae, ab incisore (quem ego ex urbe Norenberga vestra Christophorum Leiderlein habeo) sculptae fuerint Historiam de avibus incudi subdere decrevi. Neque vero ita brevi meus iste Iconographus, quamvis se solum mihi meoque operi consecravit tanto negocio finem imponet, si socium illi non adjunxero. Cum vero urbem vestram summis hac in re artificibus, fertilem esse non ignorem, cumque multa ibi conficiendo negocio instrumenta accommoda quae meus hic sculptor sibi deesse conqueritur inveniantur etiam atque etiam peto ut si quis praestanti ingenio juvenis qui hanc provinciam suscipere velit... haberi possit... per literas significare non dedigneris»[198].

Con le lodi all'incisore tedesco ha termine il paragrafo che Aldrovandi dedica ai propri artisti nell'*Ornithologia*, ma con questo non può dirsi affatto esaurito l'elenco di coloro che contribuirono a creare e ad arricchire l'intero suo *corpus* iconografico. Quelli ricordati, infatti, sono solo, con l'eccezione, peraltro forse, come si è visto, non assoluta, del Ligozzi, gli artisti che lavorarono a Bologna, per un periodo più o meno lungo, soprattutto, se non totalmente, per il naturalista, che ne seguirono direttamente i consigli e i suggerimen-

[197] Cfr. ALDROVANDI, 1599, p. n.n., «Praefatio ad Lectorem». Non si è trovato traccia di questo personaggio nei Mss. aldrovandiani.

[198] UBE, *Briefsammlung Trew*, Aldrovandi, n. 17. Come si vede, da questa lettera, scritta da uno dei segretari di Aldrovandi con firma autografa di quest'ultimo, si ricava l'originario cognome tedesco dell'intagliatore, che risulta peraltro qui essere, per errore, Leiderlein invece di Lederlein.

ti, mettendo il proprio talento al completo servizio delle scienze naturali. Ma specialisti poco conosciuti dell'illustrazione scientifica e, comunque, del piccolo formato, o artisti di grido, autori di un solo o di più disegni, ricompensati dal denaro o semplicemente dall'amicizia di Aldrovandi, molti altri furono i personaggi che lasciarono la loro traccia, oggi non sempre facilmente enucleabile, nei fogli bolognesi.

Come il più noto fratello Jacopo, lavorò per Aldrovandi anche Francesco Ligozzi. Menzionato da Aldrovandi tra coloro che gli offrirono aiuto («Pictor D. Franciscus Ligocius frater D. Iacobi Ligotij, Venetijs mihi nonnulla depinxit»)[199] non dovette però mai soggiornare a Bologna e, quindi, lavorare sotto la guida diretta del naturalista. Il fatto che rechi l'annotazione «Venetijs» pure un «Catalogo delli uccelli che si trovano apresso M. Francesco il fratello del Pittore del Granduca», porta, anzi, a concludere che l'artista abbia inviato fogli dipinti dal Veneto[200]. Non si può escludere che Aldrovandi lo avesse conosciuto in occasione di un viaggio compiuto alla fine del 1571, allorché, dopo aver toccato Verona, Vicenza e Padova, soggiornò «tredeci giorni» a Venezia, ove «appresso a diversi nobili et altri virtuosi vide et raccolse molte cose rare»[201].

Sappiamo che un altro Francesco Ligozzi stabilì rapporti con il naturalista: «Ricordo come a di 11 Genaro 1592 m'ha dato in nota il suo nome un pittore da Fiorenza chiamato Francesco Ligozzi Veronese»[202]. In questo caso dovrebbe

[199] BUB, *Ms Aldrovandi,* 110, cc. n.n.

[200] BUB, *Ms Aldrovandi,* 136, tomo VII, c. 23 (in *Catalogo dei manoscritti,* 1907, p. 122, la parola «fratello» è letta erroneamente come «figlio»). Non è detto che l'elenco si riferisca a pitture, piuttosto che a uccelli vivi o imbalsamati. Annotava comunque Aldrovandi a proposito degli ultimi sei esemplari dellla lista: «Si procureriano d'haverli o, vivi o, morti freschi». Queste testimonianze della presenza del fratello di Jacopo Ligozzi in terra veneta, confermano le notizie biografiche fornite su di lui da FUMAGALLI, 1986.

[201] ALDROVANDI, 1907, p. 17.

[202] BUB, *Ms Aldrovandi,* 136, tomo XVI, c. 232v; *Ms Aldrovandi,* 143, tomo IX, c. 293v.

trattarsi di Francesco di Mercurio Ligozzi, cugino di Jacopo, che conosciamo infatti anche come artefice di tavole naturalistiche[203]. Alla data riportata nell'appunto aldrovandiano, l'artista era certamente a Firenze, avendo appena terminato di collaborare con Jacopo all'esecuzione di due grandi dipinti storici nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio[204]: si può quindi supporre che, trovandosi momentaneamente privo di commissioni, egli abbia offerto la propria opera al naturalista, di cui, a Firenze, era ben nota la necessità di avere continuamente artisti al proprio servizio. D'altra parte non si può escludere che già in precedenza alcune tavole miniate da Francesco di Mercurio fossero entrate a far parte della raccolta di Aldrovandi, senza che quest'ultimo ne conoscesse il vero autore. Il 3 luglio 1590 lo scienziato bolognese ringraziava Belisario Vinta – e, tramite lui, il Granduca Ferdinando I – per «i ritratti de gli animali» ricevuti da Firenze[205]. Pochi giorni prima, il 18 giugno, Francesco di Mercurio era stato pagato per aver eseguito copie di una decina di tavole del cugino Jacopo, raffiguranti «animali...Indiani»[206]. Ora, se, sulla scorta di tali notizie, passiamo ad un esame del *corpus* aldrovandiano, si individuano rapidamente, in un volume, almeno otto animali «dell'Indie» (rappresentati in sette fogli successivi)[207], che già figuravano nel gruppo di copie eseguite da Francesco di Mercurio. Vi sono dunque tutti gli elementi per ipotizzare che i sette fogli bolognesi non siano opera di Jacopo Ligozzi, come sino ad oggi si è ritenuto (e come, forse, pensava lo stesso Aldrovandi), bensì copie di tempere di Jacopo eseguite dal cugino Francesco[208] (fig. 6).

[203] Cfr. Tongiorgi Tomasi, 1984 (a), p. 54, n. 61.

[204] Cfr. Allegri-Cecchi, 1980, pp. 372-373.

[205] Mattirolo, 1903-1904, p. 385.

[206] Cfr. Tongiorgi Tomasi, 1984 (a), p. 54, n. 61.

[207] BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, vol. I, cc. 152-158.

[208] Sulla base di una comunicazione orale di Silvia Meloni, questo intervento di Francesco di Mercurio nel *corpus* aldrovandiano è dato per certo da Rodighiero, 1989.

Di Andrea Budana (o Pudana) non abbiamo notizie: solo – ed è lo scienziato bolognese a dircelo – che fu originario di Trento ed allievo di Jacopo Ligozzi[209]: sicuramente, quindi, un altro artista mediceo operante a Firenze nella seconda metà del XVI secolo. Aldrovandi ricorda il suo nome in un elenco di amici e corrispondenti nel 1580[210] e, dunque, non è improbabile che attorno a questa data vada collocata la collaborazione tra i due. Se così fosse, si potrebbe anche supporre un soggiorno dell'artista a Bologna, anteriore a quello del Benini, ed egli finirebbe per fornire il volto a quel «Pictor florentinus conductus Florentia Bononiam, ut designaret, et pingeret aves», ricordato dall'Aldrovandi[211].

L'unica alternativa che si può ragionevolmente proporre è quella rappresentata dal senese Pastorino Pastorini, decoratore di vetrate, medaglista e ritrattista in cera. Il nostro scienziato lo menziona «inter ceraplastes primarios»[212] ed è inoltre molto probabile che lo abbia avuto, anche se per breve tempo, al proprio servizio. Sicuramente di mano del Pastorini erano i ritratti in cera della seconda moglie (sposata nel 1565) e della prima suocera di Aldrovandi che questi conservava nel museo[213] e dunque nulla vieta di pensare che lo scienziato abbia utilizzato l'artista, che già gli lavorava in casa per detti ritratti probabilmente all'inizio degli anni '70, pure per le illustrazioni naturalistiche[214]. Anche se non si

209 BUB, *Ms Aldrovandi,* 136, tomo VIII, c. 53v.

210 *Ibidem.* Due volte, poi, è ricordato il Budana tra coloro che aiutarono il naturalista: BUB, *Ms Aldrovandi,* 110, cc. n. n.

211 BUB, Ms Aldrovandi, 136, tomo XXIV, c. 26.

212 BUB, *Ms Aldrovandi,* 21, vol. II, c. 609.

213 *Ibidem.*

214 Pastorini è ricordato chiaramente da Aldrovandi tra coloro «qui visitarunt Musaeum nostrum»: BUB, *Ms Aldrovandi,* 110, c. n.n. Il lavoro per il naturalista fu probabilmente eseguito attorno al 1572, quando l'artista si trovava a Bologna o comunque in Emilia: per i suoi spostamenti cfr. *Allgemeines Lexikon,* 1907-1947, vol. XXVI, p. 289 e per quanto riguarda, più in particolare, la sua attività di medaglista e incisore di conii presso la corte di Ferrara, a Reggio Emilia e a Parma all'inizio degli anni '50, RONCHINI, 1870 e ROSSI U., 1888.

hanno notizie di una attività di questo tipo esercitata dal Pastorini, pensiamo tuttavia che questi non dovrebbe aver avuto eccessive difficoltà, da specialista delle 'arti minori' qual era, ad aderire alle richieste del naturalista. È sintomatico, inoltre, che quest'ultimo ricordi l'artista, nell'elenco di coloro che lo aiutarono, non tanto come medaglista e ritrattista, bensì con la chiara qualifica di «pictor»[215]; e come tale il Pastorini nessun aiuto più prezioso poteva fornire al naturalista di quello di dipingergli animali e piante.

L'ultimo artista, tra quelli legati alla corte medicea, di cui si rintraccia l'intervento, per quanto minimo, nel *corpus* aldrovandiano, è il tedesco Daniel Froeschl, «miniatore delle piante e degli animali» presso l'orto botanico di Pisa, la cui attività in Toscana, iniziata circa nel 1594 e protrattasi per un decennio, è stata ampiamente illustrata da Lucia Tongiorgi[216]. Di mano di questo pittore il naturalista bolognese ricevette nel 1599, tramite il direttore dell'orto pisano, Francesco Malocchi, la tempera di due uccelli, un cardinale e un tanagra.

Un altro medaglista e ceraplasta utilizzato da Ulisse Aldrovandi fu il frate agostiniano Timoteo Refati, originario di Mantova, ma operante anch'egli, almeno per un certo periodo, nella Firenze di Francesco I[217]. Forse proprio durante uno spostamento dalla città natale alla Toscana, nel 1570 circa, l'artista si fermò a Bologna dove eseguì medaglie in cera e

[215] BUB, *Ms Aldrovandi*, 110, c. n.n.

[216] Tongiorgi Tomasi, 1980, pp. 517-519 e, soprattutto, Tongiorgi Tomasi, 1988; ma si veda ora anche Tongiorgi Tomasi, 1991, *passim*. Lasciata la Toscana fra il 1603 e il 1604, Froeschl passò al servizio di Rodolfo II a Praga.

[217] Secondo quanto affermato dallo stesso Aldrovandi: «...apud ser. mum piae mem. Magnum Ducem Franc.m ad vivum ex cera fingebat figuras varias hominum et mulierum, plantarumque, et brutorum etiam in figura rotunda adinstar numismatum, inclusas in capsula ex aliqua nobili materia confecta, et in cera scalpello auferendo, vel addendo elaborabat tanquam statuarius esset, varijsque fragmentis cerarum effingebat figuras illas, et ad vivum omnia, quae ob oculos ponebantur, ut quasi spirare, et animum heret, et sensum viderentur suisque coloribus congruis delineata conspiciuntur» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 608).

quindi in piombo raffiguranti Aldrovandi ed una serie di suoi familiari: il fratello monsignor Teseo, la seconda moglie Francesca Fontana, la sorella Lucrezia Griffoni e il figlio naturale Achille[218]. Ma ritratti a parte, ben oltre sembra essere andato il contributo del Refati al museo del nostro naturalista. Nel solco di una tradizione, se non inaugurata, certo consacrata dal Riccio e negli stessi anni che videro l'affermarsi, oltralpe, dello 'stile rustico' di Bernard Palissy[219], anche questo artista mantovano si dedicava alla scultura naturalistica di piccolo formato. Per Aldrovandi sicuramente eseguì, forse addirittura con calco sul vivo, un ramarro verde «infusum ex plumbo albo, quod quasi spirare videtur, adeo est ad vivum infusum atque confectum»[220]; non improbabile, quindi, che egli, come già forse il Pastorini, abbia eseguito, durante il soggiorno bolognese, anche tempere o disegni di «cose naturali».

Timoteo Refati non fu l'unico artista mantovano a lasciare traccia di sé nella raccolta aldrovandiana. Già sapevamo degli scambi di «molte belle pitture di piante ed uccelli» con il farmacista mantovano Ippolito Serena[221]; in più ora, grazie

[218] *Ibidem*, cc. 608-609; BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 30v. Abbiamo fissato al 1570 la presenza dell'artista a Bologna, sapendo che il figlio di Aldrovandi, Achille, nato nel 1560, fu ritratto «aetatis decem annorum». È vero che poi il naturalista afferma di essere stato a sua volta ritratto all'età di quaranta anni, cioè, quindi, nel 1562, ma per questa incongruenza esistono valide spiegazioni: o il nostro scienziato, come spesso gli accade, è stato molto impreciso riguardo alla propria età ringiovanendosi, oppure, il che è più probabile, il suo ritratto, e solo questo, fu eseguito durante la visita a Mantova, appunto nel 1562. Conosciuto pertanto il Refati nella sua città natale, Aldrovandi potrebbe poi, più tardi, averlo invitato a Bologna.

[219] Cfr. KRIS, 1926.

[220] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 30v. Tanta doveva essere la fedeltà con cui l'animale era stato riprodotto, che Aldrovandi ritenne opportuno collocare il pezzo nel suo museo: *Ms Aldrovandi*, 116, c. n.n. Che il Refati fosse di suo fortemente interessato al mondo della natura, sembra confermato dalla presenza, fra le carte aldrovandiane, alla data 1570, di un «Catalogus insectorum quos cupit Rev. Timoth. Resatus»: *Ms Aldrovandi*, 136, tomo V, cc. 59-60.

[221] ALDROVANDI, 1907, p. 16.

a pazienti ricerche condotte in preparazione alla mostra mantovana del 1979, dedicata al collezionismo gonzaghesco[222], è stato possibile individuare nel *corpus* bolognese anche la mano di Teodoro Ghisi, pittore controriformista al servizio dei Gonzaga, ordinatore anche di un singolare museo di storia naturale ed infine, a conferma di una particolare attenzione per il dato naturalistico riscontrabile talvolta nelle opere di grande formato, pure illustratore scientifico (fig. 7). Grazie anche ad indicazioni lasciate da Aldrovandi, fogli dipinti dal Ghisi e dall'anonimo pittore di Ippolito Serena, aventi per oggetto soprattutto animali e piante palustri, possono essere isolati all'interno della raccolta[223].

Ma, individuata o meno la loro mano, altri ancora furono i pittori che collaborarono con Aldrovandi. A un membro della famiglia bolognese di miniaturisti e animalisti Cerva, originariamente ingaggiato perché gli dipingesse «nonnulla emblemata» nella casa di campagna, il nostro naturalista fece pure eseguire «icones quorundam animalium»[224]. Ancora: nei manoscritti bolognesi si accenna ad erbe e uccelli «pictae a M.ro Pelegrino»[225], da un artista, cioè, non meglio identificato il cui nome non ha mancato di accendere la fantasia di molti studiosi che hanno ipotizzato un intervento del Tibaldi nella raccolta di figure aldrovandiana. Pur non essendo in grado di produrre prove contrarie, siamo decisamente portati ad escludere una simile attribuzione. Alla data in cui furono presumibilmente eseguite le figure suddette, attorno al 1570, Pellegrino Tibaldi, che già da parecchi anni aveva terminato le *Storie di Ulisse* a Palazzo Poggi a Bologna, era un artista oramai conosciuto, chiamato a lavorare in varie città italiane. E dunque, ancora una volta, Aldrovandi non avrebbe mancato di ricordare chiaramente e diffusamente l'intervento a proprio vantaggio di un tale artista; quella con il Tibaldi sarebbe stata una collaborazione di cui

[222] *La scienza a corte*, 1979.

[223] Cfr. *ibidem*, pp. 69-77.

[224] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 30.

[225] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo V, cc. 97v-108.

orgogliosamente vantarsi e non da condannare all'oblio ricordando semplicemente ed una volta sola il nome Pellegrino.

Quanto poi a quel «Franciscus Cavalzonus» di cui si dice «saepenumero in nostro fuit Musaeo nonnullasque aves ad vivum in tabulis designavit»[226], va senz'altro identificato con Francesco Cavazzoni, pittore bolognese «allievo di Bartolomeo Passerotti, prima che passasse a' Carracci»[227]. Sappiamo anzi con precisione che la xilografia di un passero indiano, ricavata da una tempera di Jacopo Ligozzi nel 1585[228], fu eseguita dall'incisore (probabilmente quell'Augusto Veneto già ricordato) appunto sul disegno eseguito sulla tavoletta da questo artista[229].

Infine un altro pittore bolognese utilizzato fu un Passarotti al quale furono date dal naturalista attorno al 1597 «undeci tavole per tredeci uccelli da designarli»[230]. Poiché già dal 1592 Bartolomeo Passarotti era morto, deve per forza trattarsi di uno dei suoi figli, probabilmente di quello stesso che, con il padre, visitò il museo aldrovandiano e che venne ricordato dal naturalista come «Passerotus iunior eius filius [di Bartolomeo] vir pariter in pictura egregius»[231]. Si può ragionevolmente proporre l'identificazione con Passarotto Passarotti, poiché sappiamo per certo che questi collaborò con Aldrovandi, inviandogli, da Venezia, la figura di una testa di uccello, il calao rinoceronte[232].

Con questo nome termina l'elenco degli artisti che lavorarono per Aldrovandi o, almeno, di coloro dei quali sono restate tracce, nei manoscritti bolognesi, di una sicura collabora-

226 BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 30.

227 MALVASIA, 1686, p. 72.

228 Cfr. MATTIROLO, 1903-1904, p. 374.

229 BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XI, c. 197.

230 BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, c. 53v.

231 BUB, Ms *Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, c. 29v.

232 Cfr. ALDROVANDI, 1599, p. 804 (xilografia a p. 805). L'acquerello, peraltro non di eccelsa fattura, è probabilmente quello in BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, vol. VI, c. 92.

zione. La lunghezza stessa della lista da un lato, nonché le migliaia di figure e xilografie realizzate dall'altro[233], oltre a giustificare la definizione di 'bottega artistica' aldrovandiana da noi usata, lasciano già intuire l'imponente sforzo finanziario sostenuto dallo scienziato bolognese per realizzare l'apparato iconografico della propria «Storia naturale». Per le sole incisioni furono pagate a Cristoforo Coriolano nel decennio 1587-97 «lire tre milla et trecento cinquanta otto, soldi quattordici et denari quattro» ed a pittori e disegnatori, nello stesso periodo, «lire duemilla et cento cinquantanove, quattordeci, et sei denari»[234] di cui lire 1605 al solo Cornelio Schwindt nel periodo giugno 1590-agosto 1592[235]. Quella di un Aldrovandi morto in cupa miseria è sicuramente una leggenda, ma è altrettanto certo, tuttavia, che numerosi furono i momenti di difficoltà economica proprio a causa, soprattutto, dei pagamenti effettuati agli artisti. Giustamente il nostro scienziato parla di «gran spesa che portano questi studi delle cose naturali» non solo «nel investigarle» e «scriverle», ma anche «nel farle dipingere et intagliare»[236]. Costanti sono gli sforzi per non restar privo di artisti e sempre viva è la preoccupazione di veder inceppato o anche semplicemente rallentato il poderoso lavoro di raffigurazione della realtà naturale: da qui trovano spiegazione

[233] Poche cifre sui ritmi di crescita: negli anni 1567-68 Aldrovandi dichiara di possedere circa cinquecento pitture di uccelli, seicento di «insetti et altri animali quadrupedi e aquatili di varie sorti», seicentoquarantatre di piante (BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 356v; *Ms Aldrovandi*, 136, tomo III, c. 9v); trent'anni dopo, nel 1598, parla di ben «ottomila figure, essendo già tagliate insino tre milla» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVII, cc. 93-93v); infine il 12 luglio 1599 il numero delle tavolette di legno disegnate ed incise risulta essere 3647 (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVIII, c. 282).

[234] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVI, c. 73v. Aggiungendo le somme spese nel periodo 1584-1597 per i libri e gli scrittori abbiamo un totale di oltre 9.000 lire (c. 74).

[235] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVI, e. 369v.

[236] Lettera a Francesco I di Toscana in data 23 settembre 1586 ora in MATTIROLO, 1903-1904, p. 377. Né grandi entrate provenivano all'Aldrovandi dalla vendita delle proprie opere: il 6 ottobre 1600 su 105 copie del volume I dell'*Ornithologia* ne erano state donate ben 69 e solo un terzo, quindi, vendute (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVIII, c. 4v).

sia la puntigliosa attenzione per gli spostamenti nella penisola di vari incisori[237], sia le notizie continuamente fornitegli, perché evidentemente sollecitate, su artisti particolarmente versati nell'illustrazione scientifica[238]. Proprio perché studiare la natura voleva dire anche, se non soprattutto, rappresentarla, riprodurla graficamente, continua e financo affannosa fu la ricerca di validi esecutori di tale riproduzione. Ovviamente gli occhi di Aldrovandi si appuntarono principalmente su giovani decoratori, miniatori, specialisti del piccolo formato, indubbiamente più disponibili nel fornire prestazioni di lungo periodo, ma non dovettero mancare anche collaborazioni con pittori affermati dell'ambiente bolognese, come già sembrano confermare gli interventi sicuramente accertati di Francesco Cavazzoni e del Passarotti.

d) *Realismo naturalistico e scienza*

Al di là della consistenza dell'aiuto fornito per le illustrazioni scientifiche, i due nomi testé ricordati preludono a tutta una serie di rapporti tenuti dal naturalista con numerosi altri artisti felsinei: Camillo Procaccini, Cesare Aretusi e il figlio di Lorenzo Sabatini, Mario, lavorarono direttamente per lui nella sua villa di campagna, eseguendo dipinti di carattere sia sacro che profano; Bartolomeo Passarotti, il Bagnacavallo, Prospero e Lavinia Fontana, Orazio Samachini, Lorenzo Sabatini e Tommaso Laureti, «Cicilianus vulgo dictus», visitarono certamente il museo[239]. Un elenco nutrito di conoscenze, dunque, che ci spinge a vedere un Aldrovandi partecipe, pur con limiti che gli sono propri, del dibattito

[237] BUB, *Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, c. 126v e c. 199 (ma cfr. *supra*, n. 190).

[238] Cfr., ad esempio, BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVII, cc. 249v-250.

[239] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, cc. 29-29v; *Ms Aldrovandi*, 99, cc. n. n. Il Samachini e il Sabatini erano inoltre soliti chiedere consigli all'Aldrovandi allorché dovevano dipingere piante e animali (ALDROVANDI, 1971, pp. 924-925); quanto a Prospero Fontana sappiamo che la sua casa fu «di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio, particolarmen-

artistico bolognese della seconda metà del XVI secolo. L'intervento suo più noto e significativo fu quello relativo alla consulenza prestata, insieme ad altri personaggi (tra cui lo storico Carlo Sigonio, il filosofo Federico Pendasio, il pittore Prospero Fontana, l'architetto Domenico Tibaldi e l'erudito antiquario Pirro Ligorio) all'amico Cardinale Gabriele Paleotti durante la stesura del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*[240], uno dei testi fondamentali della trattatistica controriformistica.

Già da tempo è stato posto l'accento sull'esistenza di un collegamento fra quest'opera e l'evoluzione della pittura dei Carracci – di quella di Ludovico in particolare –, o meglio si sono visti nel trattato paleottiano e nell'operazione artistica carraccesca i naturali portati di un ambiente culturale come quello bolognese da tempo tendenzialmente orientato al naturalismo e, nella seconda metà del Cinquecento, dalla stessa presenza del Paleotti garantito da interferenze e troppo severi controlli di stampo controriformistico esercitati da Roma[241]. Rivendicato quindi (sulla scia di una revisione già compiuta in campo storiografico a partire dalle prime, fon-

te d'Ulisse Aldrovandi e d'Achille Bocchio, ai quali fu carissimo. Fece loro senza premio i ritratti, varii disegni, donò pitture» (MALVASIA, 1841, vol. I, p. 174). Da un appunto dello stesso Aldrovandi, veniamo inoltre a conoscenza che questi frequentava la casa di Lavinia Fontana, ove ebbe anche occasione di incontrare un «messer Aurelio pittorio» che crediamo si possa tranquillamente identificare con Aurelio Passarotti (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXX, c. 165).

[240] PALEOTTI, 1960-1962, vol. II, pp. 117-509.

[241] Alcune indicazioni in questa direzione si trovano già nei lavori di FORATTI, 1914 e di LONGHI, 1935 (ora in LONGHI, 1973, pp. 191-217). Grazie anche alla rilettura dell'opera dei Carracci effettuata con la Biennale d'arte bolognese del 1956 (*Mostra dei Carracci*, 1956, con importante saggio di Cesare Gnudi) e grazie alla parallela ricerca di ARCANGELI 1956, il discorso fu poi ulteriormente sviluppato da PRODI, 1965, e PRODI, 1959-67, vol. II, pp. 527-562. Le conclusioni di Prodi sono state poi accettate, nell'ambito di altre Biennali bolognesi, sia dallo stesso Francesco Arcangeli (*Natura ed espressione*, 1970, pp. 41-42), sia da Andrea Emiliani (*Mostra di Federico Barocci*, 1975, pp. XXII-XXIII). Anche in due lavori successivi su Annibale Carracci il collegamento Paleotti-Carracci viene rimarcato: cfr. POSNER, 1971, vol. I, pp. 36 ss.; BOSCHLOO, 1974, *passim*.

damentali indicazioni di Jedin)[242] uno spazio legittimo, anche nella grande mappa degli stili, per un'arte della Riforma cattolica, non si è neppure trascurato di porre in connessione o, quantomeno, in parallelo, il realismo storico naturalistico che la contraddistingue con la nascita della scienza della classificazione del mondo naturale[243]. In questo contesto, allora, la presenza a Bologna dell'Aldrovandi, la sua amicizia con il Paleotti ed i rapporti intrattenuti con numerosi artisti della città, assumono un rilievo singolare e ricco di sviluppi. E ciò anche in considerazione del fatto che il rapporto d'amicizia che legava il Cardinale allo scienziato, aveva trovato alimento, sin dalla gioventù, nella comune passione per l'indagine del mondo naturale. Aldrovandi stesso testimoniava, a più riprese, che il Paleotti conosceva «scientificamente» tutti i semplici comunemente usati nelle spezierie e, ricordando che l'amico possedeva, a scopo di studio, «quattro gran volumi dove ha più di mille e cinquecento piante tutte aglottinate, colte a Trento, Roma, Bologna, e altrove», ammetteva pure la sua «cognizione...di Pesci, Uccelli et altri animali»[244]. Inoltre sappiamo che nel 1562, nei dintorni di Trento, i due avevano raccolto e classificato insieme essenze vegetali e minerali e che, prima che fosse aperto a Bologna l'orto botanico pubblico[245], Aldrovandi era solito servirsi di quello realizzato dal Cardinale nel suo episcopio.

[242] JEDIN, 1957.

[243] Cfr. PRODI, 1965, pp. 167-170. Quanto poi all'obiezione mossa al Prodi da BOLOGNA, 1972, p. 58, n. 35, di aver voluto «riassorbire la 'Controriforma' nel concetto omnicomprensivo di 'Riforma cattolica'», essa non ci sembra giustificata. Anche CALÌ, 1980, cap. I, riprendendo la critica di Bologna, dimostra di non aver compreso che l'obiettivo del Prodi era stato, al contrario, proprio quello di dimostrare l'esistenza di due momenti distinti e, più in generale, come da lui successivamente confermato, di «non schematizzare l'intero mondo cattolico del '500 nell'unico concetto di Controriforma...di frammentare un blocco interpretativo troppo compatto e angusto»: PRODI, 1978, pp. 17-18. Ma a proposito dei rapporti tra vita religiosa e arti figurative nel secolo XVI, si veda ora la recentissima ed equilibrata rassegna di studi di GIOMBI, 1992.

[244] Cit. in PRODI, 1959-1967, vol. I, p. 63.

[245] Su cui cfr. TUGNOLI PATTARO, 1975.

In Paleotti, inoltre, quello per l'indagine naturalistica non era certo solo un interesse di tipo esclusivamente personale, da coltivarsi nei momenti liberi, del tutto estraneo, cioè, al suo impegno religioso: fu anzi proprio su sua diretta ispirazione ed esortazione che Aldrovandi iniziò a por mano a un *Theatrum biblicum naturale*, una sorta di vera e propria *historia naturalis* del mondo biblico che, come tale, rappresentava un interessante tentativo di penetrare nella Scrittura con gli strumenti offerti delle scienze naturali.

Non mancano inoltre, nel trattato paleottiano, punti in cui, tra le righe, emergono echi della quotidiana consuetudine dell'Aldrovandi con il mondo naturale, della sua attività di studioso tenacemente ancorata alla realtà. Tra questi va ricordato, prima di tutto, quello del capitolo XII del libro primo, dedicato alle «immagini profane», in cui, tra gli altri, si affida in pratica alla pittura anche il compito di favorire l'esplorazione sistematica dei tre regni della natura, poiché è solo grazie ad essa che diventa possibile avere «la vera notizia di arbori, piante, uccelli, pesci, quadrupedi, serpenti, insetti, marmi e d'altre specie peregrine»[246]. Pure degni di nota sono i passi in cui Paleotti rivendica alla pittura la capacità di rendere «le cose presenti agli uomini, se bene sono lontane»[247]: che se, certo, è un *topos* assai comune, viene però riproposto dal Cardinale con accenti particolarmente pedagogici e con una convinzione tale da far subito ricordare come, per lo stesso Aldrovandi, il «difetto della lontananza» costituisse il maggior ostacolo alla sua opera di indagatore della natura e come anch'egli cercasse di aggirarlo per mezzo dei dipinti.

Occorre tuttavia osservare, conducendo l'analisi in un modo meno superficiale e impressionistico, che quella tra le posizioni di un Paleotti (per il quale «alle persone essercitate nelle lettere e studii...toccaria...di aiutare la industria de' pittori»)[248] e dell'Aldrovandi (che invita il pittore ad aver

[246] PALEOTTI, 1960-1962, p. 177.

[247] *Ibidem*, p. 141 e p. 219.

[248] *Ibidem*, p. 458.

«cognizione sensata di tutte le cose naturali» e, a questo fine, a «consultar quelli che n'hanno cognizione»)[249] è una convergenza che si realizza partendo da esperienze e preoccupazioni affatto diverse, è un contatto certo significativo, ma momentaneo, che presuppone pure obiettivi senz'altro divergenti.

Anche se si respinge la drastica definizione di «controllore di coscienze» che il Venturi dava dell'alto prelato bolognese[250] e si accetta di vedere nel *Discorso* «un colloquio con i rappresentanti di un'arte che è anzitutto amata in sè stessa e che si vuole riformare sì, ma dall'interno, nello spirito»[251], non v'è dubbio che la preoccupazione del Paleotti – religiosa e sociale – sia altro da quella prettamente scientifica dell'Aldrovandi[252]. Comuni ad entrambi sono il pur vivo interesse per l'espressione artistica ed una concezione in fondo strumentale dell'arte, ma mentre il Cardinale inserisce poi la riforma dell'arte in un più generale progetto di riforma religiosa, lo scienziato, invece, nonostante gli sforzi di aderire all'ottica paleottiana, finisce per vedere nell'arte, come già detto, solo un ulteriore, importante strumento di conoscenza nell'ambito della storia naturale. Se in Paleotti l'invito alla verosimiglianza e alla facile intelligibilità delle pitture trova giustificazione in una concezione didascalica dell'arte, delle immagini «come istrumenti per unire gli uomini con Dio»[253], in Aldrovandi l'accuratezza mimetica delle riproduzioni è

[249] ALDROVANDI, 1971, pp. 923-924.

[250] VENTURI, 1964³, p. 128; ma si veda, per una valutazione pesantemente negativa del *Discorso* paleottiano – oltre ai già citati BOLOGNA, 1972 e CALÍ, 1980 – BOLOGNA, 1974, pp. 152-158 (lavoro che, più in generale, andrebbe confrontato con alcuni saggi di M. Calvesi, ora riuniti in CALVESI, 1990) e SCAVIZZI, 1974, un articolo, quest'ultimo, in cui il cardinale bolognese viene definito un «teorico rigido», dalla doppia e machiavellica morale, pronto «ad accettare la moda purché l'esteriorità sia salva».

[251] PRODI, 1959-1967, vol. II, p. 536.

[252] Sembra cadere nell'eccesso opposto, sostenendo una marcata dipendenza del Paleotti dalle indicazioni di natura scientifica dell'Aldrovandi, GASTON, 1973, p. 169.

[253] PALEOTTI, 1960-1962, p. 215.

presupposto fondamentale di una razionale e precisa visualizzazione, classificazione e schedatura di tutta la realtà naturale. E così, ad esempio, è vero che un deciso rifiuto delle grottesche accomuna il prelato e lo scienziato[254], ma mentre alla base della censura del primo sta una preoccupazione d'ordine religioso, l'idea solita che le pitture, «come libro aperto alla capacità d'ogniuno», debbano essere intese «da tutte le nazioni e da tutti gli intelletti, senza altro pedagogo o interprete»[255], il secondo, pur utilizzando molti degli argomenti addotti dal Cardinale, respinge un tal genere di raffigurazioni solo perché ritiene assurdo dipingere esseri che non è dato trovare affatto in natura.

Dunque per l'Aldrovandi il compito specifico, la vera finalità della pittura è quella di «esser un essempio et imitatione di tutte le cose naturali»[256], e di apportare, quindi, «giovamento alli studiosi»[257], non già di «persuadere il popolo e tirarlo... ad abbracciare alcuna cosa pertinente alla religione»[258]. Il discorso del naturalista procede in sintonia con quello del proprio vescovo nell'invitare gli artisti ad una assoluta adesione alla realtà, senza idealizzazioni o dissimulazioni, ma non giunge poi ovviamente a comprendere l'ulteriore problematica paleottiana, il più ampio disegno di un'arte come strumento di edificazione morale.

Al di là del confronto meccanico fra gli scritti – e le posizioni – dell'Aldrovandi e quelli del suo vescovo, resta da valutare l'impatto avuto dal *Discorso* di quest'ultimo sull'ambiente artistico bolognese nel suo complesso. Tralasceremo qui, perché, come si è detto, già ampiamente dibattuto ed anche

[254] Cfr. *ibidem*, pp. 425-452; BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, cc. 97-105v (lettera al Cardinale Paleotti in data 6 dicembre 1580); ALDROVANDI, 1960-1962, pp. 516-517. Sull'affermarsi, nel Rinascimento, della decorazione 'a grottesche', si veda il fondamentale DACOS, 1969 e i più recenti ACIDINI LUCHINAT, 1982 e CHASTEL, 1988.

[255] PALEOTTI, 1960-1962, p. 221.

[256] BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, c. 97v.

[257] ALDROVANDI, 1960-1962, p. 513.

[258] PALEOTTI, 1960-1962, p. 214.

più di recente riesaminato da Luigi Spezzaferro e J. Sydney Freedberg[259], tutto il complesso problema dell'influsso sui Carracci e, più in particolare, quello del naturalismo di Ludovico, anche se non si può disinvoltamente ignorare che, proprio a proposito dell'*Assunzione della Vergine* Zambeccari di quest'ultimo, Francesco Arcangeli, nell'ambito, ed anzi in conclusione, di una lunga e appassionata ricerca, aveva ribadito, in modo convinto, che essa seguiva «alla lettera l'iconografia proposta dal Cardinale»[260]. Certamente più ricca di implicazioni e, complessivamente, sostenuta da prove, è invece la constatazione che il trattato paleottiano non rappresentava un prodotto intellettuale isolato, spuntato dal nulla e privo assolutamente di radici nell'*humus* culturale bolognese[261]. Il Cardinale infatti, nel comporlo, non solo intendeva rivolgersi in modo specifico alla sua città («per uso del popolo della città e diocese sua»), ma aveva anche cercato, come si è detto, l'approvazione di vari personaggi che eccellevano in discipline diverse. Si verificò inoltre a Bologna, all'inizio degli anni '80, una contemporaneità di avvenimenti che assai a stento può essere ritenuta del tutto casuale, anche perché è nello stesso lasso di tempo che sostanzialmente si determinò la grande svolta innovativa nella cultura figurativa della città. Nel 1582 viene stampato il *Discorso* del Paleotti; verso la fine del 1583 i tre Carracci, ricevendo la loro prima grande commissione, danno mano a quel ciclo di affreschi di Palazzo Fava che avrebbe rivelato, agli occhi della città innanzi tutto, il loro valore e il loro profondo distacco dalla vecchia scuola locale; in quegli anni Ulisse Aldrovandi pressoché conclude la fase più complessa e impegnativa del censimento iconografico della natura e si appresta a raccogliere i frutti del suo lungo lavoro facendo ricavare, dalle migliaia di tempere di cui è entrato in possesso, le xilografie da inserire nelle sue opere a stampa. In questo fermento di iniziative che scuotono bruscamente nelle fon-

[259] SPEZZAFERRO, 1981; SPEZZAFERRO, 1982; FREEDBERG, 1984.

[260] In *Natura ed espressione*, 1970, p. 41.

[261] PRODI, 1965. Numerosi dubbi avanza invece CAMMAROTA, 1988, sul radicamento del *Discorso* nell'ambiente bolognese.

damenta un ambiente artistico adagiato nel seguire sonnacchiosamente moduli tardomanieristici di importazione romana e toscana, si inserisce anche, da parte dei pittori culturalmente più avanzati, la decisa presa di coscienza del loro ruolo sociale; e questo, in fondo, anche grazie a quella «relativa autonomia di elaborazione formale» che, come Spezzaferro ha messo in luce, volente o nolente lo stesso Paleotti finiva per concedere agli artisti[262]. A Bologna questo processo di emancipazione prende corpo con un certo ritardo rispetto ad altri consimili, come quello fiorentino istituzionalizzatosi nell'Accademia del Disegno, e mette inoltre in mostra, quale sua peculiare caratteristica, una decisa carenza di cultura filosofica, ma tali diversità non ne rallentano poi il cammino, ché anzi, in termini qualitativi, l'assenza di pensiero e di elaborazione teorica (o forse, perché no, un certo qual connaturato fastidio per le costruzioni esclusivamente intellettuali) si traduce in una potente e per certo nuova attenzione per il dato naturale. Una attenzione, infine, che pur non essendo ovviamente quella stessa dell'Aldrovandi, a questa si affianca però in parallelo e con essa procede nello sfondamento dei vecchi stereotipi e nella proposizione di temi e tecniche originali; nel conferire, insomma, un marchio affatto specifico alla cultura felsinea.

Un primo segno di evoluzione si ha con l'apertura dell'Accademia carraccesca dei Desiderosi, avvenuta, secondo le testimonianze del Bellori e del Malvasia, tra la fine del 1582 e l'inizio 1583 e, dunque, ancora in quei primi anni '80 così densi di eventi e significati[263]. Una nuova atmosfera, una maggiore spregiudicatezza nell'insegnamento sono in essa presenti: non più l'attenzione esclusiva per l'antico e la tradizione, né solo l'esplorazione della macchina del corpo umano condotta con minuziosa tecnica dissettoria, l'attenzione, cioè, per «i nomi, le posature e legature dell'ossa, i muscoli, i nervi, le vene, e l'altre parti». Le pareti dell'Acca-

[262] SPEZZAFERRO, 1981, pp. 214-218; SPEZZAFERRO, 1982, p. 212.

[263] Cfr. BODMER, 1935; CAMMAROTA, 1984 (con ampia bibliografia relativa anche, più in generale, al significato delle accademie ed alla formazione degli artisti di fine Cinquecento).

demia si sfondano sul mondo o il mondo intero entra nell'Accademia, come già, pur con altre premesse e motivazioni, era penetrato nello studio aldrovandiano: «Quivi s'attendeva...con mirabile frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte, armi, animali, frutti, e insomma ogni cosa creata»[264].

Un altro episodio assai significativo – e certo anche più coinvolgente – della vita artistica bolognese, è quello dei ripetuti sforzi compiuti dai pittori per raggiungere una posizione corporativa autonoma[265]. Uniti dal tardo medioevo alle arti dei sellari, dei guainari e degli spadari, essi avevano già ottenuto nel 1569, con un decreto andato poi in vigore l'anno successivo, il diritto di separarsi e di unirsi alla sola Compagnia dei Bombasari. Non contenti di questa situazione, i pittori ripresero ben presto l'iniziativa proclamando con più forza la nobiltà della loro arte e, in base a questa, rifiutando l'aggregazione con lavoratori che esercitavano una attività «mechanica», «perché l'arte della Pittura merita, et è solita ad essere abbracciata et favorita da Principi, et perché i Pittori sono tanti, che possono di vantaggio formare compagnia da loro»[266]. Anche grazie agli inevitabili mutamenti che la riforma carraccesca aveva determinato, oltre che nel campo artistico, in quello dei rapporti sociali, la lotta finalmente si concluse in modo positivo all'inizio del 1600 con l'istituzione formale di «un'arte composta di soli Pittori»[267]. Quanto poi l'Accademia carraccesca e la Compagnia dei pittori fossero il risultato di esigenze scaturite da una medesima temperie culturale è dimostrato palesemente dall'atteggiamento di Ludovico, che prima è tra coloro che più direttamente conducono le trattative per addivenire alla separazione dai Bombasari, e quindi, alla morte di Agostino e

[264] MALVASIA, 1841, vol. I, pp. 307-308, «Oratione di Lucio Faberio».

[265] Cfr. MALAGUZZI VALERI, 1897; BATTISTI, 1968; DEMPSEY, 1980; CAMMAROTA, 1988.

[266] Cit. in MALAGUZZI VALERI, 1897, p. 311.

[267] BCB, Ms B 2444, «Ragioni per le quali l'arte dei pittori supplica il Senato di Bologna a volerla separare dall'arte dei Bombasari».

con Annibale oramai stabilmente a Roma, vede nella fusione con la Compagnia l'unica possibilità di sopravvivenza per l'istituzione da lui fondata con i cugini venti anni prima[268].

Riprendendo il discorso iniziato in precedenza, dovrebbe ora risultare chiaro che, se a Bologna per i primi anni '80 e, più in generale, per l'ultimo ventennio del secolo XVI, è legittimo parlare di una 'congiuntura favorevole', di una situazione culturale complessa caratterizzata da iniziative e movimenti diversi sì, ma non fra loro estranei ed anzi di continuo secantisi, allora poco proficuo si rivelerebbe ogni metodo di indagine che, in modo manicheo, finisse per individuare rapporti privilegiati o per escluderne decisamente altri, creando cioè artatamente sfere ed ambiti di influenza chiusi all'esterno, come compartimenti stagni. Su questa linea allora, come è scontato ammettere che l'azione e il pensiero del vescovo di Bologna sono facilmente rintracciabili nello stile severamente rigoroso di Bartolomeo Cesi[269], così non si dovrà neppure disconoscere che, in una qualche misura, essi hanno pure sollecitato il «difficile e doloroso» – e dunque, certo, anche parziale – abbandono della 'maniera' di Prospero Fontana[270], nonché il rinnovamento in senso controriformato di pittori come l'Aretusi e Camillo Procaccini che già abbiamo visto lavorare per l'Aldrovandi[271]. E ancora occorrerà attentamente riflettere, prima di concludere che quell'aria di Bologna che gli stessi Carracci respiravano, così profondamente impregnata, nei vicoli, nelle strade, nei palazzi, dell'operare variato e continuo di uomini come Paleotti e Aldrovandi, proprio nessun effetto abbia avuto nell'avvio della loro radicale riforma, sul loro proclamato attaccamento al naturale. Perché infatti, una volta che si rinunci a cercare parentele che alla fine, in effetti, non potrebbero che rivelarsi spurie, si può ben ammettere che quella quotidianità e quella contenuta religiosità che Ludovico autonomamente era giunto

[268] DEMPSEY, 1980, p. 558.

[269] Cfr. GRAZIANI, 1939; BENATI, 1980; FORTUNATI PIETRANTONIO, 1986.

[270] FORTUNATI PIETRANTONIO, 1982; FORTUNATI PIETRANTONIO, 1986.

[271] Cfr. BENATI, 1980; BENATI, 1986 (a); BENATI, 1986 (b).

ad esprimere nei suoi quadri, trovassero una autorevole conferma e fors'anche un sostegno e un impulso alla continuità nelle indicazioni del suo vescovo, nella sua esigenza di una spiritualità semplice e chiara, accessibile a tutti. E ulteriormente procedendo, come non leggere, in tenue filigrana, dietro allo «spazio naturale e meteorologico» del *San Vincenzo* di Ludovico, spazio di una «insolita pregnante fisicità»[272], dietro le macellerie e il *Mangiafagiuoli* di Annibale e «l'incuriosita simpatia per gli animali» di Agostino[273], quel magmatico fermentare dell'ambiente felsineo nel quale risuonavano e urgevano, più ancora forse che gli appelli al vero del Paleotti, gli aldrovandiani inviti a una diretta visione del reale, a un rinnovamento dell'indagine del creato basato sullo studio anche degli aspetti più umili e quotidiani?

In tenue filigrana, si diceva, e dunque certo da valutare complessivamente, tale attività dello scienziato, come elemento costituente, con altri intrecciato, lo sfondo della cultura figurativa cittadina; anche se poi non mancano congiunture saltuarie in cui, impensatamente, essa sembra avanzare più decisa verso il proscenio, emergere qua e là, sotto forma di guizzante bagliore, in esiti pittorici di diversa fattura e provenienza. Uno di questi è, con buona probabilità, il *Triplo ritratto*, opera di Agostino, non a caso, fra i tre Carracci, il più dotato di temperamento analitico (fig. 8). Il soggetto del quadro è certo assai intrigato, ben lontano, comunque, dall'esprimere intenti di tipo meramente descrittivo[274], e tuttavia facilmente leggibili sono gli elementi che valgono, se non a ricondurlo nell'alveo della ricerca aldrovandiana, quanto meno ad avvicinarlo ad essa: gli esemplari del mondo vegetale e animale, soprattutto, e poi ancora, tra i personaggi, «Arrigo peloso», l'essere affetto da ipertricosi congenita, appartenente alla corte del Cardinale Farnese, di cui facilmente già a Bologna Agostino poteva aver avuto notizia, poiché esso costituiva oggetto di appassionato studio, anche

[272] VOLPE, 1976, p. 121.

[273] *Mostra dei Carracci*, 1956, p. 159.

[274] Cfr. ZAPPERI, 1985.

iconografico, da parte dell'Aldrovandi[275]. Ma pienamente aderente all'atteggiamento di quest'ultimo è soprattutto il sentimento di affetto per gli animali, la cordiale disponibilità ad attribuire loro capacità e qualità umane ed anzi a vederli come portatori di messaggi e insegnamenti per l'uomo.

Se nel dipinto di Agostino ciò che colpisce è l'atmosfera complessiva, la reminiscenza degli indirizzi e degli strumenti verso i quali si era orientata l'indagine naturalistica nella sua città natia, più evidenti sono invece, in opere di altri artisti, i brani di una verità indagata in modo maggiormente analitico, con una attenzione al particolare che talvolta sembra avvicinarsi alla tecnica della raffigurazione scientifica.

La carica di novità e il valore intrinseco della riforma carraccesca hanno a lungo indotto la critica storico-artistica non solo a trascurare alquanto altre figure di pittori bolognesi, più o meno contemporanei ai tre cugini, ma anche a cercare unicamente nelle opere di Ludovico, Annibale e Agostino eventuali riflessi della ricerca aldrovandiana. Si è pensato, cioè, che se una qualche consonanza v'era, essa fosse logicamente individuabile solo fra due fenomeni che del pari avessero, l'uno nel campo artistico, l'altro in quello scientifico, il carattere di una forte originalità e di un deciso superamento del passato. Quasi aprioristicamente non si è dato così alcun credito alla vecchia scuola locale, legata a moduli tardo-manieristici, circa una sua volontà e capacità di accedere a forme di descrizione dettagliata della realtà, e gli stessi rapporti personali dell'Aldrovandi con i vari Fontana, Passarotti, Lorenzino e Samacchini, sono apparsi, per lo più, abbastanza anomali e, comunque, del tutto irrilevanti sul piano concreto della realizzazione artistica. Persistere ancora in un tale atteggiamento significa ignorare quella che è pur una delle fondamentali caratteristiche del manierismo, sulla quale ha piuttosto di recente insistito anche Thomas Dacosta Kaufmann in una indagine sull'ambiente rudolfino di Praga[276], ma che certo è rintracciabile, in maggiore o mi-

[275] Cfr. ZANCA, 1983.

[276] DACOSTA KAUFMANN, 1985, pp. 144-146.

nor misura, a livello europeo. Tale caratteristica consiste nella possibilità di coesistenza, all'interno dello stesso movimento, di forme di espressione e di comunicazione visiva fra loro apparentemente contraddittorie, nella predilezione, rivelata da vari artisti, a produrre sia opere estremamente cerebrali e allegoriche, ricche di citazioni classiche e di *pathos* retorico, sia minuziose e lenticolari descrizioni della natura. Solo se si prende atto di questa realtà è possibile comprendere fenomeni come lo *iatus* per lo più esistente, ad esempio, fra le opere pittoriche e le miniature scientifiche di un Jacopo Ligozzi, o come, appunto, la duplicità di espressione figurativa adottata, all'interno di un medesimo dipinto, da alcuni artisti bolognesi. Anche la ricerca aldrovandiana, così come d'altronde tutta la storia naturale cinquecentesca e parte ancora di quella seicentesca, procede costantemente su di un doppio binario, in continua tensione fra razionalità e fantasia. Con la stessa tenacia con cui si dedica all'osservazione diretta e alla dissezione anatomica, lo studioso bolognese cerca i significati allegorici delle «cose di natura», la presenza di queste nei miti e nelle opere letterarie; descrive, accanto agli umili insetti, esseri allucinanti e mostruosi. L'indagine personale si coniuga di continuo con un ricorso di vaste proporzioni alle fonti antiche e medioevali, l'appello all'esperienza non gli impedisce di indulgere, anche se non di rado in piena coscienza, al gusto dell'epoca per tutto ciò che è meraviglioso, fuori dalla norma, 'esagerato'.

Con queste precisazioni sul metodo scientifico dell'Aldrovandi si può dunque affermare che fra un suo testo e un quadro manierista esiste una affinità di fondo, dal momento che entrambi si vengono strutturando come somma di citazioni ed esperienze diverse, come riorganizzazione di materiali e ispirazioni talora fortemente eterogenei. Una tale constatazione, se legittima, permette, a sua volta, di gettar luce sull'ambiente artistico felsineo da una angolatura un po' diversa e forse più efficace; tanto più che ora l'operazione si presenta notevolmente facilitata da una serie di intelligenti e lucidi contributi, usciti in questi ultimi anni, che hanno sottolineato la complessità stilistica di alcuni pittori legati alla 'maniera', enucleando via via nelle loro opere anche

propensioni di tipo naturalistico e conversioni in senso devozionale, riconducibili, queste ultime, alla nuova pietà posttridentina[277].

Per quanto riguarda possibili contatti con l'attività aldrovandiana, due sono i pittori le cui opere attirano una particolare attenzione: Prospero Fontana e Bartolomeo Passarotti. Secondo il Malvasia, il naturalista fu, come abbiamo visto, tra coloro ai quali il Fontana «fece senza premio ritratti, vari disegni, donò pitture» e, considerati i suoi interessi estremamente specifici, viene spontaneo ipotizzare che tali «disegni» e «pitture» fossero soprattutto di tipo scientifico. Per interpretare in questo senso la testimonianza del Malvasia non è neppur necessario parlare di una sorta di sdoppiamento dell'artista, di un suo impegno e di una sua ispirazione nelle opere destinate all'amico del tutto estranei a quelli riscontrabili nella produzione ufficiale. Grazie alle ricerche di Vera Fortunati sono infatti emersi in alcuni dipinti del Fontana i segni di un interesse botanico non del tutto casuale, dietro al quale, anzi, non è fuorviante leggere un'utilizzazione di precise indicazioni fornite da uno scienziato[278]. Si pensi, in particolare, alla *Deposizione*, eseguita per l'Oratorio della Morte, ove nella generale atmosfera fiabesca del paesaggio, derivata da Nicolò dell'Abate, pur s'accampa il particolare delle foglie 'scientificamente' disegnate; e ancor più all'*Orazione nell'orto*, con quel tappeto erboso su cui sta inginocchiato il Cristo, minuziosamente descritto dall'artista, scomposto in tante piccole piante, ad una ad una, quasi didatticamente, individuate (fig. 9).

La recente attribuzione di alcune nuove opere e un più attento esame di quelle già note, consentono di meglio individuare i vari apporti presenti anche nelle opere del Passarotti e di valutare più concretamente la sua posizione al-

[277] Heinz, 1972; Benati, 1980; Benati, 1981; Ghirardi, 1981; Fortunati Pietrantonio, 1982; Fortunati Pietrantonio, 1984; Porzio, 1984; Ghirardi, 1986; Fortunati Pietrantonio, 1986; Ghirardi, 1990.

[278] Fortunati Pietrantonio, 1982; Fortunati Pietrantonio, 1984; Fortunati Pietrantonio, 1986.

l'interno della temperie culturale bolognese. Sembra sempre più difficile contestare che egli coltivasse interessi di tipo scientifico, certo, come si dirà fra breve, molto particolari, ma comunque, con tutta probabilità, in una misura senz'altro superiore a quella che comunemente si richiedeva nell'epoca ai fini di una completa formazione artistica. Innegabile è quello per lo studio del corpo umano, testimoniato dai disegni del Louvre e della Biblioteca dell'Università di Varsavia, raffiguranti entrambi una *Lezione di anatomia*[279], e di cui abbiamo l'autorevole conferma del Borghini, là ove questi dà notizia di un «libro di notomie, d'ossature, e di carne» apprestato dall'artista[280]. Più evidenti ancora sono le sue aperture e le sue curiosità verso il mondo della natura. Già un primo indizio in questo senso è forse rappresentato dalla frequenza con cui, nella sua vastissima produzione di ritratti, ricorrono botanici, medici, speziali e collezionisti, effigiati con strumenti e attributi della loro professione o passione. Altrettanto interessante, se veramente del Passarotti, come sostiene il Salerno, è il quadro con un giovane negro vicino a un vaso di fiori, che, sempre secondo il critico, potrebbe essere stato commissionato da un cultore di botanica attorno al 1580[281]. Ma dove veramente si può parlare di esiti di una consuetudine con il mondo naturale è nei particolari di numerosi quadri, soprattutto in quei fiori, dettagliatamente raffigurati e messi in mostra con la cura quasi del catalogatore, che ritroviamo nel *Ritratto del botanico* della Galleria Spada di Roma (fig. 10), nel *Ritratto della famiglia Perracchini* della Galleria Colonna di Roma e nel *Ritratto di famiglia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna[282]. Se poi dal mondo vegetale si passa a quello animale, ecco i numerosi cani, ossessivamente presenti accanto all'uomo in tanti ri-

[279] Cfr. AMEISENOWA, 1963, pp. 33-35; *Desseins*, 1984, p. 54.

[280] BORGHINI, 1584, p. 566.

[281] SALERNO, 1984, p. 24.

[282] Si vedano le belle indagini (alle quali dobbiamo molto per la sintonia con il discorso che qui stiamo sviluppando) di GHIRARDI, 1981; GHIRARDI, 1986 e, soprattutto GHIRARDI, 1990, lavoro nel quale confluiscono anche i precedenti. Cfr. anche HÖPER, 1987.

tratti e che sembrano, di volta in volta, scelti dall'artista sulla base di precise caratteristiche razziali per creare un felice adattamento con la figura del padrone. In alcune di queste composizioni si può probabilmente leggere, sulla scia del Bodmer[283], un influsso della pittura veneta ed allora, perché no, di Jacopo Bassano in particolare, che i cani prediligeva soprattutto, ma certo, quanto a descrizione 'scientifica', gli animali del Passarotti sono ben distanti dai suoi stessi fiori. Epperò, se pur prevale talvolta in essi (come nel *Ritratto d'uomo con cane* del Musée des Beaux-Arts di Chambéry) un che di umano, una sorta di inquietante consonanza psicologica con il padrone[284], ciò è ben lontano dall'essere contraddittorio con la storia naturale tardocinquecentesca ed è anzi pienamente inscrivibile, secondo quanto si è più sopra rilevato, nell'orizzonte metodologico aldrovandiano.

La carrellata sulle curiosità d'ordine naturalistico del Passarotti non può che concludersi con l'*Andromeda liberata da Perseo* (Torino, Galleria Sabauda), opera solo da poco a lui felicemente ricondotta[285] (fig. 11). La totale esclusione del dramma, la tragicomica positura dei due protagonisti e il «cavalluccio da giostra» che fa capolino dietro lo spezzone di roccia, valgono a ricondurre l'impianto generale del quadro ben entro la tradizionale aura della 'maniera'. Ma nell'angolo in basso a destra, improvviso, un ritaglio, un particolare, che, se antimanieristico non è, in altre premesse trova comunque la sua ragione; qui è come se il pittore, d'un tratto insofferente, abbia inferto un fendente alla scena, per permettere, attraverso lo squarcio, un pur ridotto ingresso di forme naturali vere e palpitanti. Ai piedi e sotto la mano incatenata dell'eroina è tutto un piccolo giardino botanico che fiorisce; poi conchiglie e l'allucinante essere marino, fantastico sì, ma tanto simile ai molti visivamente documentati nei fogli aldrovandiani e come reali accettati (fig. 12). Il

[283] Bodmer, 1934.

[284] Porzio, 1984, p. 427.

[285] Benati, 1981.

Passarotti conosceva l'Aldrovandi e ne visitava il museo, ma i modelli o l'ispirazione per i suoi quadri poteva anche trovarli più a portata di mano. La sua stessa bottega, celebrata dal Lamo[286] e in cui lavorava con i figli era di fatto un vero e proprio museo, una sorta di *Wunderkammer* anzi, in cui, oltre a «tutte le stampe più rinomate, quantità di romani rilievi, infinità d'antiche medaglie, numerosità di libri singolari in ogni professione», erano esposti «mostri secchi e conservati, animali, frutta ed altre cose impietrite, idoletti, camei, gioie e simili curiosità»[287]. Il pittore e il naturalista dovevano certo discutere fra loro e, da buoni e fanatici collezionisti, mostrarsi e scambiarsi reciprocamente pezzi delle rispettive raccolte. Che sia avvenuto uno scambio di idee anche a proposito del mostro marino, il κῆτος della tradizione classica, effigiato nell'*Andromeda*, non è ipotesi del tutto peregrina[288], tanto più che Passarotti doveva di suo avere una forte curiosità per le forme rare del mondo marino. È Aldrovandi stesso a darcene, indirettamente, conferma, allorché, nel pubblicarne l'immagine, dichiara di aver ricevuto proprio dal pittore («a Passarotto acceptus») una coppa («Cyphus») ricavata da una vertebra di una balena mostruosa[289].

Diventa ora finalmente possibile, ci pare, sulla base di una riconsiderazione unitaria di tutti questi piccoli e brulicanti indizi, risolvere, senza ambiguità e forzature, il problema dei riscontri avuti dall'opera aldrovandiana all'interno dell'ambiente artistico bolognese. Non è probabilmente per caso che il naturalista, nell'unica volta che nomina i Carracci

[286] LAMO, 1844, pp. 11-12.

[287] MALVASIA, 1841, vol. I, p. 188. Aldrovandi definiva il museo del Passarotti come *Gazophilatium, et picturarum Theater.*

[288] Occorre sottolineare che la protuberanza ricurva che presenta l'animale marino tanto nell'*Andromeda*, come in quelli che, probabilmente, furono disegni preparatori (pubblicati da GHIRARDI, 1990, p. 37) era quella che tipicamente compariva, a causa dei rudimentali mezzi di conservazione, negli esemplari di pescecane presenti nei musei.

[289] ALDROVANDI, 1613, p. 685. Non è detto che debba trattarsi di Bartolomeo piuttosto che di uno dei figli, ma ciò che viene comunque confermato è il rapporto con la famiglia Passarotti.

in modo non generico, sostenga – contrariamente a quanto affermato, in seguito, dal Malvasia[290] – di non avere con loro «alcuna famigliarità»[291], mentre di contro ricorrenti sono, fra le sue carte, le prove di quotidiani rapporti con pittori legati alla 'maniera'. Se infatti si vogliono indicare in Bologna degli artisti che, per loro formazione e per il modo stesso di percepire e raffigurare la realtà, potevano largamente identi-

[290] MALVASIA, 1841, vol. I, p. 336: «Fu la stanza loro [dei Carracci] il più frequentato ricetto di quanti letterati di que' tempi fiorissero, capitandovi, dopo le loro serie fatiche sullo Studio pubblico, l'Aldrovandi, il Magini, il Zoppio, il Dempster, l'Achillini, il Lanzoni...».

[291] Rispondendo, il 24 aprile 1595, ad un gentiluomo ferrarese che chiedeva di procurargli dei disegni dei Carracci, così si esprimeva l'Aldrovandi: «Quanto a quello che V.S. mi richiede e priega, a mettere sottosopra Bologna per le pitture de Carracci, desiderandone havere almeno 25 o 30 disegni, primieramente mi duole ch'io non sia di tale auttorità di potere servire V.S. come desidera, non havendo alcuna famigliarità con questi signori Caraci ch'io li possi fare far a mio modo, l'altra è che stando per di più di due mesi in casa per una infermità cattharale ch'ho havuto, dalla quale per grazia di Dio son ridotto a buon termine di poter uscir di casa, non dimeno non ho voluto aspettare di fare l'ufficio in persona, gli ho mandato un pittore mio amico, e suo, e gli ho esplicato il desiderio di V.S. e mi hanno detto assolutamente che loro non hanno altri disegni, né manco ne vogliono fare e pure quando ne facessero, ch'essi non vorebbero meno di cinque e sei scudi d'oro di ciascuno, e che quando V.S. desiderasse pure esser servito, vorebbero venticinque o trenta scudi nanti tutto;...costoro tengono l'arte sua molt'in alto per essere de primi Pittori che hoggidì si trovano et sono chiamati a Roma per questo. Ho parimente fatto parlare al Mascarone, che sona di leuto, che ha la samaritana e il Christo, il quale si burla di volerli vendere ancorché V.S. li desse cinquanta scudi d'oro et ha detto di più haver detto il medesimo a V.S. si come li signori Caracci parimenti dicono d'esser stati ricercati da V.S. di questi cartoni. Sì che V.S. intende la mente loro. Poco m'intendo di questi disegni, ma quando V.S. volesse esser servita per sua sodisfattione bisognarebbe che fossero negociati a persona dell'arte, acciò potesse far giudicio de valore delle pitture, havendo a pagare tanta grande summa di denari, la quale farebbe gran paura ad un Prencipe. E quel ch'io dico dei Sig.ri Caracci stimo il medesimo degli altri valenti pittori, i quali non vogliano essere inferiori a loro...» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 90). Il tono e il contenuto della lettera – dai quali veramente appare quanto i Carracci, a quell'epoca, tenessero la loro arte «molt'in alto!» – portano ad escludere che il naturalista si sia voluto semplicemente sottrarre al peso di una mediazione e danno invece ragione del generale silenzio dei Mss. aldrovandiani sui Carracci (con l'eccezione di una generica menzione nell'elenco dei

ficarsi e trovare pieno appagamento nell'orizzonte metodologico aldrovandiano, questi non possono che essere i vari Fontana e Passarotti. Non è nel ritorno alla natura e alla storia dei Carracci, di Annibale e Ludovico soprattutto, in una tal complessa e autonoma impresa intellettuale che si può ragionevolmente pensare di cogliere trasposizioni dei scientifici resoconti del reale cari all'Aldrovandi. Le indicazioni scaturenti dalla ricerca di quest'ultimo, quella almeno più moderna, fondata sul metodo sperimentale, fanno parte sì della cultura dei tre cugini, ma senza mai determinare nelle loro opere spiccati momenti di prosa scientifica, mescolate come sono, con altri motivi ed esperienze, nell'impasto dei colori.

Ben altra è invece la posizione dei manieristi bolognesi. Il museo dell'Aldrovandi, la sua raccolta di immagini scientifiche di continuo crescente, l'orto botanico da lui creato e arricchito rappresentano, nel percorso artistico di costoro, non tanto uno stimolo di partenza d'ordine generale, ma concreti e diretti punti di riferimento. A pittori come Fontana e Passarotti essi offrono la possibilità, davvero unica, non di creare un linguaggio completamente nuovo, ma di sviluppare ulteriori e diverse forme di espressione da incastrare fra le tradizionali in loro possesso, senza in queste mai diluirle o confonderle[292].

pittori più noti del secolo). Quanto al disegno di un insetto stecco, eseguito «dal naturale» da Agostino Carracci, che Aldrovandi possedeva (fig. 13), esso gli pervenne tramite Pietro Stefanoni e quando, dunque, l'artista già si trovava a Roma: BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVII, c. 241v, «Ex litteris Petri Stephanoni. Romae datis, die 23 Januarii 1599». L'insetto era stato catturato durante un viaggio in Puglia dallo stesso Stefanoni, che, nella lettera, chiedeva poi informazioni su di esso al naturalista bolognese (col quale, come già abbiamo visto, era probabilmente da tempo in contatto), pregandolo anche di inviargli copia di tutte le xilografie di animali sino a quel momento da lui fatte eseguire.

[292] Anche nell'attività di Camillo Procaccini sembra si possano cogliere dei momenti in qualche modo riconducibili al rapporto con Aldrovandi. Fra gli affreschi da lui dipinti nella chiesa di San Prospero a Reggio Emilia, vi è una *Creazione di Eva* che presenta un paradiso terrestre popolato da numerosi animali, che, secondo una fonte quasi contemporanea, lo storico reggiano Alfonso Isachi, furono «ritratti al vivo» (ISACHI,

È da una tale minuta curiosità, da un simile groviglio, per l'appunto tutto manieristico, di interessi disparati, che trae origine quel pluralismo stilistico di questi artisti, sul quale già a sufficienza si è soffermata la critica. Giustamente si è parlato, a proposito dell'*Orazione nell'orto* del Fontana, di «sostanziale ambiguità tra 'natura' e 'fantasia'»[293], mentre i lavori di genere del Passarotti sono stati definiti, in modo altrettanto corretto, «realistici nei particolari, ma interamente manieristici nella sostanza dello stile»[294]. E certamente, per quanto riguarda in particolare i dipinti del secondo, è difficile ignorare una più che probabile presenza di sottili motivi simbolici e accontentarsi, dunque, di una lettura semplicemente descrittiva[295]. Ma una volta accettati questi rilievi, una volta constatata l'episodicità e la marginalità di certi brani naturalistici, non si fa altro che suffragare di nuovo l'esistenza di un filo di collegamento ben più che ideale ed anzi sostanziato da quotidiana consuetudine, fra questi artisti e l'Aldrovandi. È infatti in lui che essi finiscono per trovare una sorta di giustificazione teorica al loro approccio alla realtà, è nella sua scienza che, in fondo, si presenta analitica nel particolare, mentre, nella struttura generale, rimane fortemente allegorizzante, imprigionata in un universo mitico e fantastico. Se limitate e soffocate in ben differenti contesti sono le incursioni nella natura del Passarotti, se egli può rappresentare un fiore in accurato dettaglio e farne, al tempo stesso, senza alcuna forma di conflittualità, un simbolo, è

1602, cit. in ARTIOLI-MONDUCCI, 1986, p. 92). Se è difficile credere a questa testimonianza, dal momento che, fra detti animali, molti sono gli esotici e compare pure un unicorno, più ragionevole è invece supporre che nel pittore abbiano potuto agire reminiscenze di osservazioni di figure o esemplari, fatte già a Bologna, all'interno del museo aldrovandiano. E sempre allo scienziato si potrebbe far ascendere quel gusto per le forme mostruose e fantastiche, che Procaccini avrebbe pienamente rivelato decorando, con immagini antropomorfiche, zoomorfiche e fitomorfiche, il ninfeo della villa di Pirro Visconti Borromeo a Lainate: cfr. MORANDOTTI, 1985.

[293] FORTUNATI PIETRANTONIO, 1984, p. 419.

[294] FREEDBERG, 1984, p. 19 e p. 94.

[295] Cfr. HEINZ, 1972; PORZIO, 1984; GHIRARDI, 1990.

anche perché, nella sua città, un tal procedimento già era stato collaudato, in modo ampio e autorevole, da Ulisse Aldrovandi.

Certamente, se si passano in rassegna tutti gli artisti di un certo nome operanti nella Bologna tardocinquecentesca, è impossibile trovarne qualcuno che abbia prodotto una pittura in pieno aderente ai dettami aldrovandiani e dunque qualificabile come «vera imitatione delle cose di Natura». Tuttavia, se non altro per il prestigio e l'ampio credito di cui godeva, è difficile escludere che al naturalista abbiano potuto guardare, pur in modi diversi, sovente indiretti e mediati, anche gli ambienti artistici della città. Non furono però le sue posizioni teoriche sulla pittura, per lo più banali e talvolta persino rozze, a destare interesse ed essere recepite, quanto piuttosto il metodo e i risultati della sua ricerca. Fu la sua stessa scienza enciclopedica, ricca di trame e motivi fortemente eterogenei, in bilico fra innovazione e tradizione, che si rivelò utilizzabile da diverse e contrastanti prospettive e che fu in grado non solo di offrire uno stimolo e concreti modelli alle esigenze di varietà tipiche della scuola manierista, ma anche di contribuire, sullo sfondo, ad avviare la riflessione dei Carracci e il loro ben più nuovo e nient'affatto 'scientifico' cammino verso la riscoperta della natura.

Appendice

(BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. II, cc. 129-137)

Avvertimenti del Dottore Aldrovandi sopra le pitture mostrifiche et prodigiose

All'Ill.mo et Rev.mo Mons. Il Cardinal Paleotti, Sig.r et Patron suo Colendissimo

Quantunque mi occorra scriver poco circa il capitolo mandatomi da V. S. Ill.[ma] et Rev.[ma] delle pitture mostrose et prodigiose (dove mi commanda che lo vegga, et li dica il mio parere) si per esser in villa, dove mi trovo pochissimi libri, si anco per haver V. S. Ill.[ma] scritto tanto metodicamente, et distintamente sopra questa materia, che mi pare che poco si possa aggiongere, nondimeno per ubbidirla più che per altro, da poi che me lo commanda, non mancarò di dirli quello che hora mi soviene.

Non è dubbio alcuno che la pittura è arte nobilissima, e s'io dicessi fra tutte l'arti trovate da l'ingegno humano esser la più bella, la più vaga, et la più honorata, forsi non direi menzogna, considerando che quella con il suo disegno ridotto al suo proprio fine con appropriati colori imita talmente al vivo il prodotto dalla natura, et dal grand'Iddio che spesso inganna non solo gli animali irrationali, anzi gli huomini stessi, si come si potriano addurre molti essempi a questo proposito: ma solo mi basta per hora addurre la contentione, che fu fra Parasio e Zeusi pittori eccellentissimi; Zeusi havea tanto gratiosamente depinto l'uva che ingannava gli uccelli, quali a quella volavano, credendo che fosse così dalla natura prodotta. Ma Parasio haveva fatto un velo sopra una pittura tanto artificiosamente che Zeusi quantunque fosse pittore eccellentissimo disse che levasse via il velo, et da l'errore commesso accortosi, con sua gran vergogna concesse la vittoria a Parasio, il quale haveva vinto l'artefice: ma Zeusi ingannò solo gli uccelli.

Non è quasi di minor eccellenza hoggidì ms. Iacopo Ligozzio pittore del serenissimo Gran Duca di Toscana, perchè quattro anni sono, che fra l'altre sue pitture bellissime mi mostrò un gatto tanto depinto al naturale, che non solo ingannava i cani, che a quello con gran furore correvano morsicando la tavoletta, overo cartone nel qual era depinto, ma ingannava ancora gli huomini, che entrando nella stanza, ove era posto tal gatto dipinto, lo credevano essere un gatto vivo.

In somma la pittura debbe essere la vera imitatione delle cose di Natura et è tanta la parentella et convenienza tra la Natura e l'arte, che se la natura dovesse fare l'opera dell'arte, non altrimente la farebbe. Parimente l'arte se dovesse fare l'opera de la Natura, la faria nel medesimo modo che fa la natura. L'Arte nelle sue operationi, per conseguire il suo fine, fa le cose, che precedono a quello; per essempio polisce l'artefice i legni, taglia le pietre per far una casa: ergo a fortiori etiam Natura facit praecedentia propter conseguentia, et così la natura maggiormente se deve conseguire il fine d'una cosa, bisogna che faccia le cose che a quella precedono, et come dicono i signori Legisti, chi vuole il conseguente bisogna habbia l'antecedente.

L'arte è un imagine et vestigio della natura, ma la natura è il vero essemplare, et si come l'arte quello che fa, lo fa per qualche fine, così la Natura ancoralei tutto quello che opera, opera per qualche fine.

Veddo che alcun curioso mi potria dimandare, se la natura fa le cose sue per qualche fine, non doveria commettere errore et produr mostri, si vede la natura ogni giorno produce mostri però pare che non faccia le sue cose per qualche fine. Io per solvere questo dubbio dico, che non ripugna l'operare per qualche fine et commettere poi errore circa il fine et questo principalmente per l'impedimento che non lascia conseguire il fine. Si vede manifestamente nell'arte che il scrittore scrive per qualche fine, ma perché la carta, overo inchiostro è vitioso, esso è impedito che per questa cagione non può conseguire il perfetto fine.

Diremo adunque che la natura alcuna volta produce i mostri per esser impedita dal non poter conseguire il suo fine, non havendo intentione ella di produre mostri, et se alcuna volta l'huomo nasce ciecho et zoppo e gibboso questo avviene, perché la natura è impedita a non poter produr l'huomo perfetto

con le sue membra, et però non potendo conseguire il suo fine fa un mostro, overo parto defettuoso.

Et se come l'artefice buono secondo le vere regole della sua arte, se non è impedito estrinsecamente non commette errore alcuno, così diremo, che la natura sempre mai produce l'ottimo effetto et perfettissimo rassembrandosi in questo a l'ottimo artefice et espertissimo il quale mai fa errore alcuno se non per qualche estrinseco impedimento. Et per essempio di simil impedimento potiamo adurre il luoco d'Hippocrate «De genitura», dove dice che se il feto non haverà la matrice spatiosa, sarà necessario, che per questo impedimento il bambino nasca picciolissimo a guisa d'un nano: ma se la matrice sarà grande, nascerà ancora la sobole grande, et spessa volta a guisa di gigante, in comparatione a gli altri fanciulli et per essempio dice Hippocrate il cucumero doppo sarà sforito, et che sarà ancora molto tenero, se si porrà in un vaso picciolo il frutto non crescerà maggiore del vaso. Se si includerà in un vaso grande crescerà uguale a quel vaso. Così diremo, se la matrice sarà grande il feto haverà campo di crescere, ma se sarà piccola non potrà ingrandirsi. Ecco l'impedimento opposto all'operatione della natura. Et questo si può referire alla quantità continua, come fa V. S. R.ma i giganti et i nani. Et questa è la vera et genuina verità secondo i Philosophi.

Per dirle in brevità l'opinion mia circa le cause dalle quali sono causati i mostri, credo che siano quattro; alli quali non solo si ponno ridurre tutti i mostri d'animali, ma ancora delle piante, si come io mi raccordo haver scritto a V. S. Ill.ma sette anni sono nella historia de Capriasino.

È da sapere che tutti i mostri non si fanno secondo i filosophi necessariamente, ma si fanno rarissime volte fuori dell'intentione della natura, et per essempio, se una certa vite, chiamata Capnos, che produceva l'uva bianca se la produce nera, non è mostro, perché spesse volte questo suol fare, essendo che la sua natura è tra bianca e nera, però non passando in altra natura non si può dire mostro.

Delle cause proposte, mi pare che il filosofo ne habbia solo poste due. Il primo genere è secondo l'eccesso e il difetto della materia, come per essempio da V. S. Ill.ma adotto; ne nascerà un huomo con duoi capi, et quattro braccia et questo è per abondanza della materia: over con un occhio, un braccio, quattro

dita in una mano et questo per difetto di materia et non solo estrinsecamente si considerano questi mostri secondo il defetto et abondanza della materia, ma spesso ancora nelle parti interne, si vede qualche mostrosità hora per difetto, hora per abondanza di materia, come spesso è stato osservato da gli anatomici in varii corpi morti, si veddono alcuna volta detrimenti et mutationi nelle parti: per essempio ad alcuni mancano certe parti intrinsiche, come si è trovato alcuni non ci esser la milza: altri hanno un rognon solo, altri non hanno fele. Non ci è però mai stato alcuno, che gli sia mancato il cuore per esser membro principale et fonte della vita naturale. Altri sono che hanno le parti diminute et offese si come il feto picciolissimo, perché del tutto non ne può esser privo l'animale.

Parimente si è veduto spesso che per eccesso hanno havuto più parti interne dell'ordinario, come duoi feli, due milze. Ancor si sono ritrovate permutate le parti interne dal suo sito, per essempio il fegato esser stato posto nella parte sinistra, et la milza nella destra. È ben vero che non occorre, che il pittore habbia consideratione delle cose interne per non esser cose oggette al senso. Quanto alle parti esterne le tocca benissimo V. S. I.ll.^{ma}, le quali potrà il pittore con gratia esprimere occorrendo.

Si vedono questi mostri in quelli che fanno più animali per volta come li gatti, cani, et porci, et ancora nelli uccelli, et parimente nelle galline, perché parturiscono molte volte, come ancora le colombe, et hanno dentro nella matrice molti concetti cioè uova fatte feconde per il gallo, et usano il coito molte volte in tutti i tempi ma l'huomo rade volte fa mostri perché per l'ordinario parturisce un solo, eccetto che in Egitto, ove sono gli huomini più fecondi, et però ivi si trovano più mostri humani.

Se un uovo haverà per sorte duoi torli, quali siano distinti con la sua membrana, nasceranno duoi polli: ma se saranno confusi et senza distintione di membrana ne nascerà uno con un capo et un corpo ma quattro gambe, et quattro ale, come si può vedere nelle mie pitture ove ne ho parecchi di questi mostri.

Si sono alcuna volta serpi mostrifici con duoi capi et due code, per esser animali ovipari come sono gli uccelli però si veggono in quelli alcuna volta mostri.

È ancora da sapere che Democrito attribuisce la generatione de mostri alla materia, volendo che un seme, per essempio, dell'huomo, mandato dentro la matrice, et poi un'altra volta

doppo lì un poco un altro seme, vengano a confondersi i semi, et così farsi mostri per abondanza della materia.

Il secondo modo al quale si ponno ridur i mostri, è per il coito di diverse spetie, come dall'asina et cavallo nasce un mulo overo dalla cavalla et asino, overo cane et volpe, o cane et lupo, i quali animali sono chiamati bigeneri, et da questa sorte d'animali nacque il proverbio «semper aliquid novi adfert Africa», perché concorrevano varii animali a i fiumi et fonti per bere, i quali mescolandosi insieme, generano animali bigeneri: bisogna però avertire che siano d'un medesimo parto, perché altrimenti non generano, et questo secondo modo di mostri si coglie ancora da Aristotele.

Ecci il terzo modo secondo l'imaginatione si come dottissimamente mostra Levinio Lemnio come haverà veduto V. S. Ill.^{ma} si come anco altre volte le ho scritto. Et di questi se ne veggono molti descritti dalli antichi, si come anco dotissimamente tocca V. S. Ill.^{ma} nel suo discorso.

Ci è ancora il quarto modo et causa alla quale si ponno ridurre alcuni mostri, non si potendo ridurre ad alcuno di predetti: il quale genere di mostri mi pare più miracoloso di tutti gli altri tre modi sopradetti; et io non lo riferisco ad altro, che alle constellationi celesti, et cause superiori et divine, si come si vede in quel mostro d'un uovo d'ocha che ho appresso di me dipinto dove fu ritrovato dentro in Francia un effigie humana; il quale in luoco di peli si della testa, come della barba haveva infinite vipere. Questo al mio giuditio era un presaggio dell'empia heresia, che va serpendo in quelle parti. Nella medesima regione fu parimente ritrovato un altro uovo d'ocha, un feto con effigie humana, che haveva molti colli d'oche con le teste in vece di peli della testa et della barba.

Non voglio tacere un altro mostro che haveva tre capi, un d'aquila, l'altro di serpente, il terzo di lupo. Parimente tre piedi, cioè di leone, d'ocha, d'aquila, et n'ho appresso di me la pittura.

L'anno passato Giuliano Griffoni mio nipote mi fece dipingere un cane mostrifico appresso l'Ill.^{mo} Cardinale di Medici (che morto fu imbalsamato per conservarlo) il quale haveva la testa di serpente, et l'altre fattezze tutte stravaganti. Di giorno in giorno aspetto la pittura da Roma insieme con alcun altre ivi dipinte. Et questi mostri tali non riducco ad altro, che a cause

divine et superiori. Et questo è quanto alle quattro cause de mostri.

Mi ricordo haver letto in un historico inglese, che comprai a Roma, che scriveva esser stato trovato in Inghilterra un huomo tutto verde, qual forsi potrà servire a V. S. Ill.^{ma} dove parla delle qualità di mostri.

Quanto a l'ultima parte dove tocca V.S.R.^{ma} et Ill.^{ma} le cose prodigiose, che sono contra il solito della natura rade volte accadute, si come l'apparire duoi soli, piovere dal cielo pietre, et sangue, ardere la terra, et altri consimili, non è dubbio alcuno, che spesse volte il grand'Iddio manda queste impressioni meterologiche, et di quelle se ne serve come per istromenti per ammonirci, che correggamo la vita nostra impia, et prava. Ancorché alcuna volta sono piovute pietre naturalmente per grandi venti in alto elevate, et è piovuto acqua a guisa di sangue per l'essalationi elevate da terra da i raggi solari di tal colore. Si come in Padova dieci anni sono piovì sangue per causa di vermicelli di seta corrotti in certi luochi, et ne scrisse l'historia l'eccellentissimo Carga, medico hora in Roma.

Si sono visti ancora a tempi nostri de fuochi sotterranei per causa delle minere di solfo et bitume accesi da venti: essendo queste minere il fomite et esca del fuoco. Questo è quanto mi occorre a dire così all'improviso circa i mostri, da quali poi con occasione potranno formare i pittori le sue figure mostrifiche con giuditio et decoro. Però qui facendo fine con ogni riverenza bacio la mano a V. S. R.^{ma} et Ill.^{ma}, et le desidero dal Sig.^{r} Iddio ogni felicissimo compimento di suoi santi et altri desiderii.

Di Villa a S.to Gio. Paulo alli 21 di Agosto 1581.

Natura morta
e illustrazione scientifica

a) *Archivio figurato della natura*

In alcune pagine del 1817 spesso ricordate, Johann Wolfgang Goethe metteva a confronto la posizione di quei pittori di fiori che si rifacevano alla lunga tradizione olandese della natura morta, con quella degli artisti che si dedicavano invece a un tipo di illustrazione prettamente scientifico. Se i primi, egli sosteneva, dovevano unicamente soddisfare gli amanti delle bellezze che colpivano l'occhio, ricercare solo l'apprezzamento di una cerchia ristretta di appassionati dei giardini, i secondi, di contro, si trovavano oggettivamente in una situazione più difficile, perché dovevano rappresentare la bellezza nella verità e attraverso la verità («im Wahren und durchs Wahre») e sostenere il giudizio di una folla immensa di puntigliosi conoscitori e sapienti, in poche parole, degli addetti ai lavori. Tuttavia, sosteneva lo scrittore tedesco, non mancavano artisti in grado di soddisfare perfettamente le esigenze della ricerca naturalistica e fra questi annoverava Ferdinand Bauer, «maestro nella sua arte», da lui particolarmente apprezzato, perché, dipingendo, riusciva a evidenziare gli aspetti della natura senza lasciar trapelare alcun compiacimento artistico («die Natur ist offenbar, die Kunst versteckt»)[1].

[1] GOETHE, 1985[2]; cfr. BLUNT W., 1950 (a), pp. 200-201; HULTON-SMITH, 1979, p. 128. Ma sulla posizione di Goethe si veda anche quanto riportato in ECKERMANN, 1987, p. 458: «Ein großer Blumenmaler, sagte Goethe, ist gar nicht mehr denkbar; es wird jetzt zu große wissenschaftliche

Non è certo irrilevante e anzi merita di essere attentamente valutato, che un tale accento sulla necessità di operare una distinzione qualitativa e funzionale all'interno della *Blumenmalerei*, sia stato posto, anche se con qualche incertezza, proprio da Goethe; come dire da un poeta in fondo interessato agli studi scientifici, soprattutto perché mosso dall'esigenza di stabilire una relazione fra il mondo della natura e quello dell'arte e nel quale la concezione di una scienza «uscita» dall'arte, si traduceva conseguentemente nel rifiuto di ogni incompatibilità o contraddizione fra la ricerca anatomico-naturalistica e quella estetica[2]. Se infatti lo stesso Goethe non aveva esitato a farsi sostenitore della specificità e autonomia della raffigurazione naturalistica, ciò significava che siffatta autonomia era ormai sentita come assolutamente indispensabile nell'ambito di una corretta prassi scientifica e che si stava avviando definitivamente a conclusione una lunga epoca in cui i cammini dell'arte e della scienza si erano ripetutamente intersecati e reciprocamente sostenuti. È pur vero, come in precedenza si è visto nel caso di Aldrovandi, che già a partire dal XVI secolo non erano mancati autorevoli e pressanti inviti agli artisti che lavoravano per gli scienziati, affinché trascurassero in questa loro opera ogni falsificante intento di tipo estetico; e tuttavia, come facilmente documentabili sono, lungo tutta l'età moderna, i casi in cui l'individualità dell'artista e la sua personale interpretazione della realtà si lasciano agevolmente cogliere anche all'interno di una raffigurazione scientifica, così è possibile sostenere che gli stessi indirizzi e procedimenti della ricerca scientifica, soprattutto della storia naturale, sono stati in grado di influenzare, in varia misura, particolari forme o generi pittorici.

Alla verifica di quest'ultima asserzione sicuramente si presta, come terreno affatto privilegiato e quasi obbligato, il processo di nascita e di evoluzione della natura morta, in Italia

Wahrheit verlangt und der Botaniker zählt dem Künstler die Staubfäden nach, während er für malerische Gruppierung und Beleuchtung kein Auge hat».

[2] Zecchi, 1983, pp. 7-26.

come al di là delle Alpi. In un celebre studio di quarant'anni or sono, Charles Sterling, dando indicazioni, poi rimaste fondamentali, sul ruolo decisivo avuto dalla tradizione antica nel sollecitare lo sviluppo di nature morte indipendenti, respingeva coerentemente ogni pretesa di spiegare il fenomeno chiamando esclusivamente in causa l'influsso esercitato dagli erbari e dai testi di storia naturale[3]. È questa una linea di condotta di certo ampiamente condividibile, ma il doveroso rifiuto di una priorità assoluta, congiuntamente al progressivo affermarsi di un modo di lettura della natura morta più emblematistico e simbolico, ha di fatto portato a rimuovere o quantomeno a ridimensionare troppo drasticamente il problema. Con il risultato che, salvo alcune eccezioni, in molti studi sulla natura morta si è finito spesso per parlare genericamente e in poche righe di probabili agganci con gli studi naturalistici e il tutto, per di più, con il tono dell'ammissione scomoda ancorché necessaria, sulla quale non conviene insistere troppo, quasi perché vista come potenzialmente capace di suscitare dubbi sulle radici colte del genere e di sminuire la stessa autonoma creatività dell'artista[4]. Oltremodo singolare, ma non meno significativo, è anche il fatto che Svetlana Alpers, nel suo discusso volume *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, abbia sostanzialmente trascurato di procedere a una più approfondita verifica in questa direzione, quando proprio l'individuazione di una qualche incidenza delle ricerche di storia naturale, e di botanica in particolare, sulla pittura, meglio le avrebbe permesso di suffragare quel carattere 'descrittivo' da lei presentato come del tutto peculiare dell'arte olandese[5].

Eppure al di là di omissioni o superficiali annotazioni, pare difficile negare che la natura morta abbia ricevuto un sostanzioso impulso a organizzarsi in maniera autonoma anche dall'impetuoso e capillare censimento della realtà naturale

[3] STERLING, 1952, p. 68.

[4] Fra le eccezioni si segnalano numerosi saggi del catalogo della mostra *Stilleben in Europa*, 1979 e, in particolare, quelli di LUTHER, 1979 (a) e (b). Per quanto riguarda l'area italiana si veda FRANCHINI GUELFI, 1977.

[5] ALPERS, 1983.

avviato in tutta Europa, nel corso del Rinascimento, ad opera di una scelta, ma anche nutrita schiera di studiosi; un impulso altrettanto fecondo di altri e forse più consistenti motivi ispiratori, nonostante sia poi abbastanza disagevole dargli contorni precisi, fatto com'è di trame sfuggenti dietro l'apparente concretezza, di rimandi a un tempo ovvii e inconsistenti.

Già oggi, comunque, in attesa di ulteriori e più capillari ricerche, è pienamente legittimo sottolineare l'evidente centralità di alcuni fenomeni e fra questi va in particolare segnalato il ruolo decisivo che, sulla scia anche di alcune esplicite indicazioni leonardesche, venne assumendo nel corso del XVI secolo l'uso dei naturalisti di corredare di illustrazioni le proprie opere a stampa. Le figure di piante, animali e minerali, se certo svolgevano pure il compito di rendere maggiormente appetibili a più ampie fasce di lettori quelli che erano pur sempre lavori scientifici, esplicavano però la loro funzione primaria dando concretezza alle descrizioni degli studiosi, ponendo davanti agli occhi di tutti – e rendendole quindi passibili di confronti – le «cose di natura». L'immagine permetteva inoltre ai naturalisti lo studio della flora e della fauna extraeuropee, senza che dovessero personalmente intraprendere avventurosi viaggi o, peggio, basarsi esclusivamente su campioni giunti da lontano e, come tali, imperfettamente conservati, se non addirittura mancanti di alcune parti. Più che le testimonianze vaghe e fantasiose, più che i reperti presenti nei musei che spesso si limitano a poco significative serie di ossa, denti, penne e corna, è la figura che più fedelmente rappresenta la realtà ed è con essa che prende forma il discorso scientifico. La principale novità dello straordinario sforzo rinascimentale di classificazione della natura è che esso si viene realizzando proprio tramite quelle immagini che gli studiosi con impazienza appetiscono e di continuo scambiano con i colleghi. Non è più necessario attendere ansiosamente anni per avere poi spesso a disposizione null'altro che i miseri resti di qualche animale esotico o piante ormai rinsecchite e sbriciolate; ora, grazie anche al perfezionamento della tecnica incisoria, l'osservazione di un solo naturalista diventa automaticamente e immediatamente

quella di molti, i fogli acquarellati o le xilografie viaggiano rapidamente per tutta Europa, informano, socializzano il sapere, sollecitano più approfondite ricerche, stabiliscono relazioni. Non vi sono certo ancora le condizioni per prescindere di colpo dalle descrizioni degli *auctores* antichi e medioevali, ma appare sempre più evidente, dal Rinascimento in poi, che non è più possibile conoscere la natura se non vedendola e facendola vedere.

Nella dedica premessa al suo *De historia stirpium*, stampato a Basilea nel 1542, Leonhart Fuchs, pur dichiarandosi certo che non sarebbero mancati coloro che, appellandosi all'autorità di Galeno, avrebbero condannato «veluti inutiles ac nullius momenti» le figure di piante inserite nel libro, concludeva però con orgogliosa sicurezza:

«Quis quaeso sanae mentis picturam contemneret, quam constat res multo clarius exprimere, quam verbis ullis, etiam eloquentissimorum, deliniari queant. Et quidem natura sic comparatum est, ut pictura omnes capiamur: adeoque altius animo insident quae in tabulis aut charta oculis exposita sunt et depicta, quam quae nudis verbis describuntur. Hinc multas esse stirpes constat, quae cum nullis verbis ita describi possint ut cognoscantur, pictura tamen sic ob oculos ponuntur, ut primo statim aspectu deprehendantur»[6].

In tal modo prende forma e si consolida quel metodo di lavoro basato sul binomio testo-immagine destinato a durare nei secoli, perché sempre più sostenuto dall'adesione convinta degli scienziati; se, da Ulisse Aldrovandi, nella seconda metà del Cinquecento, nient'altro che una «vanità» veniva giudicata una pubblicazione senza figure[7], a queste ultime, circa due secoli dopo, Lazzaro Spallanzani avrebbe poi decisamente attribuito il ruolo di «anima della Storia Naturale»[8].

Porsi l'obiettivo ambizioso di portare a termine una completa

[6] FUCHS, 1542, p. n.n., «In contemptores picturae», «Picturae laus».

[7] Cit. in FANTUZZI, 1744, p. 51.

[8] SPALLANZANI L., 1958-1964, vol. III, p. 30 (644: lettera ad Anton Maria Lorgna in data 22 aprile 1782).

schedatura per immagini della realtà naturale, significava ovviamente per gli scienziati dover affrontare e risolvere tutta una nuova e complessa serie di problemi di tipo organizzativo e finanziario. Preliminare ad ogni altra iniziativa fu il reperimento di artisti adatti al compito, cioè in grado innanzi tutto di assecondare compiutamente i desideri degli studiosi con esatte riproduzioni «dal vivo», ma anche poi di contribuire, con la loro abilità, a determinare in buona misura il successo commerciale di un'opera. Questa esigenza sempre crescente dei naturalisti determina, o quantomeno favorisce, lo sviluppo di una nuova e più individuata professionalità da parte di artisti che però, pur dedicandosi a un genere cosiddetto minore, non cessano tuttavia di riconoscersi all'interno delle tradizionali coordinate del mestiere. Pittori, disegnatori e incisori che, se da un lato continuano a soddisfare le comuni richieste del mercato, a cercare il proprio guadagno seguendo anche gli abituali canoni figurativi, dall'altro sviluppano una attitudine tutta particolare a osservare e circoscrivere la realtà naturale, si abituano, sotto la continua guida degli scienziati, ad allargare la loro vista oltre la globalità dell'animale o della pianta, a potenziarla sino a cogliere le impercettibili sfumature di colore di un piumaggio o le più sottili venature delle foglie. Capacità e sensibilità che trovano, prima di tutto, un pieno riconoscimento da parte dei naturalisti, di un Fuchs, ad esempio, che offre al lettore della sua *Historia stirpium* anche i ritratti degli esecutori delle figure presenti nell'opera, o di un Mattioli che esalta il lavoro di illustrazione del *Dioscoride* portato a termine da Giorgio Liberale da Udine, «iuvenis artis pingendi peritissimus»[9]. Ma anche fuori dall'ambito ristretto degli addetti ai lavori non mancano, per quanto meno evidenti,

[9] MATTIOLI, 1558, p. n.n, «Epistola Noncupatoria». Cfr. anche MATTIOLI, 1568, p. n.n., «Dipintori delle figure di questa opera»: «Quanto poi habbi giovato a questa opera l'Eccel. dipintore M. Giorgio Liberale da Udine nel disegnare la più parte delle figure delle piante, et de gli animali, insieme con M. Volfango Maierpeck, et quanta sia stata la diligenza, et patientia loro in ritrarle dalle vive, et vere imagini loro, le figure stesse ne fanno fede a ciascuno, che le rimira con occhio sincero, avvenga che così ne fanno testimonio non pochi, che di questa facultà si dilettano».

segnali di apprezzamento per queste forme di specializzazione artistica, come risulta dal noto passo di Benedetto Varchi, che abbiamo riportato in apertura del cap. I. L'opinione del Varchi è tanto più significativa perché espressa nel 1547; a quella data erano certo già presenti sul mercato importanti opere scientifiche illustrate, come l'*Herbarum vivae eicones* di Otto Brunfels, oltre a quelle di Vesalio e di Fuchs da lui ricordate, ma ancora non aveva preso forma tutta una nutrita serie di decisive esperienze di collaborazione fra scienziati e artisti. Solo dopo la metà del secolo, infatti, escono oltralpe l'enciclopedica opera di Gesner e i libri di Belon e Rondelet, mentre in Italia, accanto alle pubblicazioni del Mattioli e di Salviani, prende l'avvio, a Bologna, per iniziativa di Ulisse Aldrovandi, quello che è forse, in età moderna, il più sistematico esperimento di raffigurazione di tutte le forme naturali.

Certo, come abbiamo visto, nel capitolo precedente, lo scienziato bolognese aveva idee personali e ben precise sul valore da attribuire alle figure inserite nei trattati naturalistici. Esse, infatti, non dovevano essere dotate di autonomia, ma trovare la loro ragion d'essere esclusivamente nella connessione con il testo descrittivo; egli riteneva del tutto errato l'atteggiamento di quei lettori che si compiacevano della loro bellezza e perdevano il loro tempo ammirando l'abilità degli artisti («ingenium eorum, qui eas fecerunt, pictoris scilicet, et sculptoris»)[10].

Alla luce di queste considerazioni parrebbe, pertanto, arduo tendere un qualche robusto filo di collegamento fra una produzione come quella dell'ambiente aldrovandiano e gli inizi della natura morta, ma in realtà, tutta la questione non può essere liquidata senza ulteriori approfondimenti e allargamenti d'orizzonte. La prima osservazione che si impone immediatamente esaminando le pitture eseguite per studiosi e cultori di storia naturale o le figure presenti nei trattati di botanica e zoologia, è che in esse si afferma, per la prima volta e in tutta evidenza, la centralità delle «cose di

[10] ALDROVANDI, 1599, p. n.n., «Praefatio ad Lectorem».

natura». Animali e fiori si affrancano dal ruolo comprimario o puramente ornamentale che era stato loro assegnato per secoli, per proclamare una manifesta legittimità ad essere autonomamente osservati e studiati, ad avere un valore indipendente. È un processo, questo, che se può apparire scontato all'interno di una prassi scientifica, costituisce però anche una fondamentale asserzione di principio e una ulteriore giustificazione, accanto a quella fornita dalla tradizione classica, offerta a quei pittori che si apprestavano a dedicarsi e a dar corpo al genere della natura morta. D'altra parte è un procedimento storicamente scorretto quello di isolare, come all'interno di un compartimento stagno, quella destinata agli scienziati dalla restante produzione artistica, ché infatti è possibile individuare fra le due una sorta di reciproco tropismo.

A dispetto delle regole fissate da studiosi come l'Aldrovandi e delle loro esigenze, gli artisti che si dedicano alla raffigurazione scientifica ben difficilmente si trasformano del tutto, almeno nel secondo Cinquecento e per buona parte del Seicento, in freddi specialisti, il cui unico scopo sia quello di sviluppare una asettica tecnica di riproduzione della natura. Come la natura morta giunge a trovare progressivamente la sua piena specificità con l'eliminazione o almeno con la forte riduzione della presenza umana e del paesaggio nello spazio del quadro, con un avvicinamento, dunque, sul piano del contenuto, alle raffigurazioni scientifiche, così gli artisti che eseguono queste ultime non desistono poi dall'introdurre motivi decorativi e dal fornire una propria interpretazione del soggetto. Le analitiche riproduzioni di fiori, pesci, uccelli tendono irresistibilmente a farsi quadri, opere d'arte più complesse, e come tali possono allora proporsi come modelli e trovare forme di apprezzamento e di recezione anche fuori dall'ambito scientifico; tanto più che il pubblico dei lettori dei trattati di storia naturale non poteva nel complesso dirsi, al pari di quello degli acquirenti e dei fruitori delle opere d'arte, qualificato in senso professionale. Prove di questa strisciante evoluzione, si possono facilmente trovare in lavori di artisti sia italiani che stranieri. Un primo chiaro indizio è rappresentato dalla tendenza a dotare animali e piante di

uno sfondo, a inserirli cioè in un paesaggio. Un simile procedimento era certo dettato dall'obiettivo di presentare le «cose di natura» nel loro caratteristico *habitat* e dunque di evidenziare quello che, secondo la scienza del tempo, poteva costituire un criterio di classificazione, ma esprimeva altresì una certa insofferenza dell'artista verso i rigidi schemi scientifici. I piccoli paesaggi, spesso con figure d'uomini e animali, nei quali Isabella Parasoli e Leonardo Norsino ambientano le piante nell'*Herbario Nuovo* del medico umbro Castor Durante[11], così come i delicati sfondi presenti negli acquarelli di vari animali eseguiti da Giorgio Liberale per l'arciduca Ferdinando del Tirolo, tradiscono il compiacimento degli artisti per l'elaborazione di forme più complesse ed esteticamente significative, il desiderio di apporre un segno della loro personalità e del loro valore artistico. Soprattutto nell'opera di Giorgio Liberale, perfettamente rispondente ai gusti del committente, è presente questo connubio di interessi sia scientifico-didattici che estetici: i primi, evidenti nelle diverse posizioni in cui sovente l'artista raffigura uno stesso pesce e i secondi, oltre che nei predetti sfondi, anche nelle preziose cornici dipinte, fra loro diverse, che ornano molti fogli e che finiscono per conferire alle immagini l'aspetto di veri e propri quadri[12] (figg. 14-15).

In un'area geografica del tutto diversa Jacques Le Moyne de Morgues, documentando analiticamente la flora e la fauna

[11] DURANTE, 1585. Il nome dei due artisti è fornito da BAGLIONE, 1642, pp. 394-395; cfr. ANDERSON, 1977, pp. 187-192.

[12] Gli acquerelli sono conservati in ÖNW, Codex Ser. n. 2669. Su Giorgio Liberale e la sua opera si veda CORONINI CRONBERG, 1971 e soprattutto MAZAL, 1982; cfr. ora anche *Prag um 1600*, 1988, vol. II, pp. 135-138.
Una straordinaria 'dilatazione' dell'illustrazione naturalistica – pari, se non addirittura superiore, a quella di Giorgio Liberale –, che evolve verso forme pittoriche più complesse, è stata di recente messa in luce da TONGIORGI TOMASI, 1989 (a), (b), (c), con il recupero dell'opera di Gherardo Cibo, nei cui fogli i complessi paesaggi, comprendenti talvolta la figura umana, che fanno da sfondo alle essenze vegetali ritratte in primo piano, testimoniano qualcosa di ben di più del semplice desiderio di mostrare l'habitat dei vari esemplari. Il naturalista-pittore Cibo intervenne anche – colorandole e talvolta parimenti corredandole di sfondi

della Florida, non solo presenta questo stesso motivo della cornice, ma ricorre a espedienti vari per creare effetti trompe-l'oeil. Degno di particolare attenzione è poi un suo foglio all'acquerello, in cui una decina di frutti (mele, pere, noci e una pesca) sono esibiti su di un piatto[13]. Si tratta infatti di un singolare documento che si pone tangenzialmente rispetto al genere della natura morta, che funge, per così dire, da anello di collegamento. Una simile, elaborata presentazione di oggetti naturalistici è riscontrabile peraltro in opere dalla finalità scientifica ancor più dichiarata. Le telline che il Mattioli descrive fra le sostanze medicinali nel *Dioscoride*, perché «rendono...lubrico il corpo» e «prohibiscono il rinascer de i peli delle palpebre»[14], sono raffigurate nella prima edizione illustrata dell'opera (1554) entro semplici cesti di vimini, ma nella seconda (1565), caratterizzata da «nuove figure, quattro volte più grandi, più naturali et più belle»[15], l'artista opera una notevole trasformazione della composizione e mostra questi molluschi commestibili entro una elegante alzata, fornendo quasi un esempio anticipato di quel modo di presentazione dei cibi che sarebbe poi divenuto largamente usuale nelle nature morte con mense imbandite[16] (fig. 16). Nell'*Herbario Nuovo* è invece da rimarcare la raffigurazione di alcune piante e di fiori entro elaborati vasi, secondo un modulo che, diffuso dalle incisioni di un Adrian Collaert o di un Michael Snyders, sarebbe stato in seguito recepito dai pittori di fiori. Che vi sia, anche in questo caso, un intento

paesaggistici, di «paesetti ameni» come scriveva il Mattioli – sulle piante presenti in erbari a stampa, quali il *De historia stirpium* del Fuchs e il *Dioscoride* dello stesso Mattioli. (Le tavole di quest'ultima opera sono state ora riprodotte nel volume, peraltro utile solo per la parte illustrativa, di NESSELRATH, 1991).

[13] Cfr. HULTON, 1977, vol. I, p. 173 (n. 86).

[14] MATTIOLI, 1557, p. 170. Mattioli, come noto, diede diverse versioni in lingua latina e italiana di una stessa edizione.

[15] Così si esprimeva lo stesso Mattioli nel 1562 in una domanda, per la concessione del privilegio di stampa dell'opera, indirizzata a Cosimo I de' Medici: BIANCHI, 1872, p. 67.

[16] MATTIOLI, 1568, p. 324; si veda anche, per un esempio del tutto analogo, la figura a p. 325.

decorativo, pare agevolmente dimostrabile. Per lo più tali vasi vengono utilizzati quando si tratta di presentare piante e fiori da giardino, ma non sempre: entro un vaso è anche rappresentata la Nummolaria, che pure trova il suo ambiente naturale di crescita «ne gli argini dei fossi in luoghi humidi»[17] (fig. 17). Volendo ulteriormente insistere sugli ampi margini di discrezionalità degli artisti, occorrerà ricordare talune tavole del Ligozzi caratterizzate da associazioni di soggetti del tutto arbitrarie, dalla presenza, cioè, di piante sicuramente nostrane sui cui rami si posano uccelli esotici[18].

Ancor più significativa – anche se certo non si fa apprezzare per l'elevata resa mimetica del soggetto – è una tavola presente nel *corpus* aldrovandiano[19] (fig. 18), in cui l'anonimo artista, non limitandosi a dipingere il *Felis syriacus* richiestogli dal naturalista bolognese, ha aggiunto di sua probabile iniziativa un topolino e vari frutti (e che queste aggiunte non fossero state 'commissionate' dall'Aldrovandi e che anzi questi le ritenesse tali da inficiare la 'scientificità' dell'immagine, è dimostrato dal fatto che esse furono successivamente eliminate nella xilografia che compare nell'opera a stampa). Anche questa tavola deve essere certamente valutata come un robusto anello di congiunzione fra illustrazione scientifica e natura morta, e non semplicemente per la pluralità delle «cose di natura» che vi compaiono. Infatti, se si esclude il topo, preda tipica e preferita del gatto, con quest'ultimo non hanno alcun nesso logico i vari frutti inseriti: è vero, invece, che ciliegie, pere, fichi, etc., ma poi lo stesso topo, il «devastante consumatore», caricati di precisi significati simbolici, saranno presenze del tutto abituali nelle nature morte, ad esempio, tanto per fare un nome, in alcune di Georg Flegel[20].

Sempre in quella ricchissima 'riserva di caccia' che è l'ambiente aldrovandiano, si segnala un gruppo di fogli, riuniti

[17] DURANTE, 1585, p. 316.

[18] Cfr. TONGIORGI TOMASI, 1982, p. 19.

[19] BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, vol. V, c. 33.

[20] Si vedano almeno le due riprodotte, con relativo commento in *Orbis pictus*, 1986, pp. 114-115.

in volume[21], che, sebbene siano stati in parte dipinti dopo la morte dello scienziato, è probabile che comunque vadano in qualche modo collegati all'attività di quest'ultimo (suoi allievi, colleghi e, forse, artisti, continuarono infatti a lavorare per completare la pubblicazione della sua «Storia naturale»). In tali documenti figurativi l'elemento decorativo e ornamentale prende decisamente il sopravvento (figg. 19-20). Animali, fiori, frutti e fossili appaiono raffigurati insieme in uno stesso foglio, secondo quella tendenza, tipica nella natura morta, di mostrare uniti, per mezzo di loro esemplari, i tre regni della natura. Ma v'è dell'altro. Noi sappiamo che per i loro studi i botanici richiedevano agli artisti immagini di piante perfette, idealizzate, prive, cioè di ogni caratteristica contingente. Orbene non è questo il caso degli esemplari dipinti su questi fogli: molti di loro, infatti, appaiono danneggiati dal tempo o dagli insetti – e potrebbero, quindi, essere assunti quasi come simboli della caducità delle cose terrene. Infine, a dimostrazione di una certa distanza esistente fra queste raffigurazioni e quelle più propriamente 'scientifiche', deve essere rimarcata la cura riposta dall'artista, o dagli artisti, nel dotare vari esemplari delle loro ombre.

Detto di questa, non rara, tendenza degli artisti che lavoravano per Aldrovandi – o per altri naturalisti – ad esprimersi in modo autonomo, occorrerà però sottolineare, ancora una volta, come lo stesso Aldrovandi, per motivi in buona parte legati al suo metodo di lavoro e all'orizzonte epistemologico del tempo, fosse poi ben lontano dall'attenersi rigorosamente alla via teoricamente tracciata, lontano quindi da quel modo di vedere e di interpretare la realtà che sarà proprio degli scienziati post-galileiani. Studiare la natura significava per lui prima di tutto catalogarla, ridurla a un lungo e dettagliato elenco e quindi raccogliere, sugli oggetti così enumerati, tutte le possibili informazioni, attendibili o meno che fossero, dalle fonti più disparate. Frutto di un tale inesausto lavoro furono, di conseguenza, testi che non si potevano certo definire specialistici e che si rivolgevano invece a un generico pubblico di letterati. Le opere dell'Aldrovandi come

[21] BUB, *Ms Aldrovandi*, Miscellanea di animali e piante.

quelle di un Gesner costituiscono singolari punti di incontro fra la categoria dell'«utile» e quella del «dilettevole», iperbolici coacervi di osservazioni dirette, ma anche di miti, favole, citazioni letterarie, emblemi, ricerche numismatiche.

Questo tenace desiderio del naturalista bolognese di raccogliere la più ampia documentazione possibile su ogni oggetto studiato e la sua consapevolezza di doversi rivolgere a un pubblico dagli interessi molto diversificati hanno immediati riflessi anche sulla formazione della sua raccolta iconografica. Ammettere l'opportunità, se non la necessità, della saldatura fra utile e piacevole, significava che anche esperienze figurative molto vicine alla natura morta di tipo descrittivo potessero venire accettate e abilitate a fornire un'immagine veritiera della realtà naturale. È precisamente questo l'atteggiamento che dà ragione del suo vivo interesse per l'opera di uno dei precursori della natura morta, l'«inventor hieroglyphicus et allegoricus» Georg Hoefnagel. Nella fornitissima biblioteca aldrovandiana figuravano infatti gli *Archetypa*, una raccolta di 52 incisioni che il figlio di Georg, Jacob, aveva tratto nel 1592 dalle miniature del padre[22] (fig. 21). Sappiamo inoltre con certezza che fiori, insetti e altri animali presenti in tali tavole venivano utilizzati dallo scienziato bolognese come modelli per le proprie raffigurazioni naturalistiche[23].

[22] BUB, *Ms Aldrovandi*, 147, c. 233; HOEFNAGEL, 1592.

[23] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXIV, cc. 17v-21: «Iuditium de Iconibus plantarum, et de insectis, et alijs animalibus varijs quae ex libro Georgij Hoephnagelli consideranda sunt pro depingendis in nostris tabulis Musaei». Nel documento Aldrovandi stende un elenco di quelle figure che per lui evidentemente rivestivano un particolare interesse. Che si tratti per lo più di insetti è pienamente comprensibile, se si pensa che, al momento dell'uscita delle incisioni di Jacob Hoefnagel e, precisamente, fra il 1590 e il 1595, egli aveva dato incarico, come già sappiamo, di dipingere numerosi soggetti di questo tipo all'artista tedesco C. Schwindt. Che il naturalista bolognese avesse esaminato con grande attenzione gli *Archetypa*, risulta anche dal fatto che egli eseguì il conteggio di tutte le figure presenti nell'opera, dandone il risultato alla fine dell'elenco: 450 di animali e 272 di piante, per un totale di 722.
Tale tendenza a considerare in termini scientifici l'opera di Hoefnagel non fu certo limitata all'Aldrovandi, né tantomeno all'epoca in cui egli

Anche verso la produzione di Jacopo Ligozzi Aldrovandi manifesta un atteggiamento di questo tipo. Dell'artista mediceo non interessano al naturalista bolognese solo le tavole prettamente scientifiche, bensì qualsiasi raffigurazione di esemplari dei tre regni della natura, compresa, dunque, quella che ornava lo zoccolo della Tribuna nella Galleria degli Uffizi. Annotava egli nelle sue carte (manifestando, peraltro, una viva attenzione per altri oggetti che abbellivano la costruzione del Buontalenti e che per lui, ovviamente, non rivestivano tanto un valore estetico, quanto scientifico):

«Mr. Pierlorenzo Bartolozzi in una sua di Firenze il dì 20 d'Agosto 1594 scrive, che i pesci di Firenze sono più piccioli delli miei, et di lunghezza non passano, anzi non arrivano a tre palmi, et di grossezza uno, della qual misura non si raccorda haver visto fra i miei, se non la remora et paulo inferius.

Circa al cavarli fuori d'onde sono, non ci è dissegno, per essere ritratti a torno a torno nella Tribuna; dove ha visto più cose stupende e belle et paulo inferius fra le quali vi sono quattro fluori alti due spanne, cosa maravigliosissima, et una gabbia da uccelli di madre di perla, e molte sorti di lumache, e nicchi con i loro animali, che paiono naturaliss.»[24].

Un'altra significativa testimonianza si trova in una lettera che padre Gregorio da Reggio, un cappuccino studioso di botanica, scriveva nel 1599 all'Aldrovandi, col quale peraltro era da tempo in rapporto e di cui dunque doveva conoscere assai bene i gusti e le esigenze. Nello scritto il frate, informando di aver conosciuto un «certo giovane di Fiandra pittore», ne tesseva le lodi e ne esaltava le qualità che, a suo dire, lo rendevano particolarmente adatto a mettersi al ser-

visse. Ancora all'inizio del Settecento BUONANNI, 1709, p. 324, fornendo un elenco di coloro «qui eruditione, & fama praeclari, suas observationes circa res minimas microscopio facta ad publicam utilitatem evulgarunt», avrebbe ricordato prima di tutto, prima dei lavori di un Redi, di un Malpighi e di un Grew, gli «studia» di Georg Hoefnagel riprodotti nelle «quinquaginta tabulae cupreae» del figlio Jacob.

[24] BUB, *Ms Aldrovandi*, 143, tomo IX, cc. 295v-296. Una versione un po' diversa dell'appunto aldrovandiano, perché tratta da altro ms, in *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, 1989, pp. 413-414.

vizio dell'Aldrovandi. Di fatto la segnalazione non riguardava tanto, come ci si potrebbe aspettare, uno specialista dell'illustrazione scientifica, quanto piuttosto un artista le cui composizioni sembravano embrionalmente orientate verso il genere della natura morta: «...poiché lui ha ritratto del naturale tutti i fiori delle piante, che ha nel giardino il s^r^ Castellano di Piacenza di mano in mano che son fioriti, et ne ha fatto due bellissimi quadri. Onde credo che il d° giovane sarà a proposito per S.S.»[25].

Non è possibile appurare se l'Aldrovandi abbia poi assunto al suo servizio il pittore nordico, ma, a ulteriore dimostrazione di quanto sfumati fossero i confini tra la pratica della raffigurazione naturalistica e gli esordi della natura morta, possiamo nuovamente ricordare che egli utilizzò, come esecutore di immagini naturalistiche, anche un Cerva, forse Giovanni Paolo, («inarivabile per le miniature, degli Uccelli che sembravano vivi, spiritosi, svolazanti, e ricoperti di legiadrissime piume»), appartenente a una famiglia di pittori bolognesi noti in particolare per le raffigurazioni di animali e frutti, i cui quadri si potevano vedere, come avrebbe ricordato nel Settecento l'Oretti, in «tante Gallerie, e Gabinetti»[26].

[25] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXVII, cc. 249v-250, «Ex litteris f. Gregorii Regiensis. Cremonae datis, die 2 Januarii 1599». Sul «Castellano di Piacenza», Leo Lazaro Galler, si vedano le scarne notizie date da GINORI CONTI, 1939 (a), pp. 14-16. A proposito del suo giardino scriveva Padre Gregorio Cappuccino al Clusio: «Hora sto a Piacenza per stanza dove vi è il s.^r^ Castellano mio caro sig.^re^ qual haveva il più nobile e copioso Giardino che fosse a giorni nostri in materia però di fiori et se V.S. havessi visto il gran numero delle cipolle si sarebbe stupito poiché solo le piante Bulbose passavano in numero otto millia et erano delle più rare et esquisite, che si possa ritrovare al mondo per modo di dire, et non haveva riguardato a spesa né fatica per farle venire da diverse parti» (in DE TONI, 1911 (a), p. 35). Il medesimo Padre Gregorio, scrivendo a Matteo Caccini nel 1607, segnalava la presenza, presso il castellano di Piacenza, di «un certo Todescho...qual'è molto eccellente per ritrare fiori et altre cose del naturale»: GINORI CONTI, 1939 (b), p. 10.

[26] BCB, *Ms* B 126: «Notizie de' Professori del Dissegno cioè pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese accademico dell'Instituto delle Scienze di Bologna», cc. 47-49.

Se Aldrovandi vedeva e usava scientificamente qualsiasi opera d'arte in cui comparivano effigiate, più o meno marginalmente, «cose di natura», non mancano però, anche in questo specifico caso, prove di un atteggiamento contrario, di un interesse, cioè – sul quale peraltro ci soffermeremo in modo più ampio successivamente – manifestato da artisti e da loro committenti per le illustrazioni naturalistiche. Scriveva allo studioso bolognese, da Roma il 17 aprile 1563, Antonio Compagnoni di Macerata:

«Molto Mag.co et Ecc. Sig.r Compare. Oggi si è ragionato nel palazo del papa de huomini che si dilettano di minerali piante et d'ogni sorte de animali et quasi tutti dicevano il Mathiolo è raro, essendo io a cerchio con quelli letterati ragionai di V.S. a talch'uno ch'ha cura di fare una loggia dove serrà tutta la cosmographia volendo adornare alcuni quadri sopra le tavole di Cosmographia, io glie dissi ch'V.S. poteva darli et piante et ucelli ritratti dal naturale et me estesi in narrarli il vostro studio, mi ha pregato strettamente ch'io voglia haver da V.S. una pianta et uno ocello con el nome del uno et delaltro e che sia ritratto dal naturale acciò si possi monstrare al Cardinale Amulio che piacendoli ne parlerà con Sua S.tà perché l'Amulio ne ha cura di adornare questa loggia che serrà la più bella che sia al mondo et di qui ne potrà nascere occasione che V.S. verrà in cognitione di S. S.tà et se non si facesse altro si potria havere qualche favore nel studio vostro di augumentarvi la condutta et perder non vi si po, perhò io prego V.S. la si degni mandarmi el ritratto d'una pianta et uno occello di belli ch'abbiate acciò io portandola al car.le Amulio se ne compiacci et includetele in un plico et indrizatele a me in s.to Pietro nel arcipresbiterato et venendomi occasione per quella non mancherò far quanto sia possibile»[27].

Risulta dunque evidente, da questo documento, che qualcuno a Roma pensava di utilizzare figure di «cose di natura» come modelli per gli artisti che stavano portando a termine la Loggia della Cosmografia di Pio IV in Vaticano. Nonostante Aldrovandi avesse senz'altro inviato «li retratti» richiestigli,

[27] La lettera è stata pubblicata da De Toni, 1915, pp. 485-486. Il cardinale Amulio cui si fa cenno nella lettera è il veneziano Marcantonio da Mula (1506-1572), che da Pio IV ebbe anche, per un certo periodo, l'incarico di sopraintendente alle Fabbriche di palazzo.

la faccenda non dovette avere alcun seguito, anche perché a pochi giorni di distanza dall'invio della richiesta al naturalista, il 'mediatore' Compagnoni fu «rimesso pregione», ignoriamo per quali motivi[28]. Inoltre se esaminiamo le vedute paesaggistiche sovrastanti le carte geografiche, dovute, come le carte stesse, all'architetto francese Étienne Dupérac[29] (e alle quali sembra che il Compagnoni si riferisse), non sembra si possa parlare di una presenza di accenti particolarmente realistici. È comunque degno di nota questo interesse per la produzione pittorica aldrovandiana, tanto più che sappiamo che Giovanni da Udine (l'artista che sapeva «contraffare benissimo... tutte le cose naturali d'animali, di drappi, d'instrumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure»)[30] fu in qualche modo coinvolto, all'inizio, anche nel progetto di decorazione di questa Loggia[31]. E che tratti in comune vi fossero fra «le cose di Gio. da Udine nelle Logge Vaticane» e «quei libri in Bologna del signor Aldovrandi condotti dal Ligozza», dovettero percepirlo già i contemporanei e coloro che vissero in epoca di poco successiva, dal momento che le une e gli altri sarebbero stati messi sullo stesso piano da Giulio Mancini nel capitolo VII delle sue *Considerazioni sulla pittura*, dedicato a «Le specie della pittura nate dalla differenza delle cose imitate»[32].

[28] *Ibidem*, p. 486.

[29] Cfr. ALMAGIÁ, 1955, pp. 3-4; DACOS-FURLAN, 1987, pp. 219-223.

[30] VASARI, 1906, vol. VI, p. 550.

[31] Cfr. DACOS-FURLAN, 1987, pp. 215-216, 223. Sulla curiosità scientifica dell'artista si veda anche DACOS, 1986², pp. 31-37 in particolare.

[32] MANCINI, 1956-1957, vol. I, p. 114. Così il passo completo: «Dalla parte vicina prende diletto la fantasia et l'intelletto per l'artificio delle cose immitate et espresse d'un arbore, frutto, animale, huomini, edifitio o altro che d'appresso e dal vero vengon espresse et immitate, come simil cose d'animali e frutti et altro vediamo dilettare, come le cose di Gio. da Udine nelle Logge Vaticane, e quelle di Giorgio da Siena nel palazzo de' Mandoli, e quei libri in Bologna del signor Aldovrandi condotti dal Ligozza, gl'animali di Baldassar da Siena, del Bassano con arnesi di casa».

b) *Ritratti della realtà naturale*

Se, muovendoci da Bologna e dalla 'bottega' aldrovandiana, scendiamo a sud, nell'ambiente mediceo toscano, certamente più evidente appare una serie di connessioni fra illustrazione naturalistica e natura morta: connessioni giustificate e sempre sostenute dalla particolare sensibilità per lo studio della natura manifestata da numerosi membri della casa regnante, a partire da Cosimo I e fino all'inizio del secolo XVIII, nonché dall'alto livello cui si mantenne costantemente la ricerca scientifica grazie a uomini come Redi, Magalotti, Micheli, Targioni Tozzetti, Cocchi. L'avvio decisivo, quello che sarà a lungo un sigillo indelebile, va cercato nell'inarrivabile e raffinata capacità di documentare la vita animale e vegetale dell'«eccellentissimo pittore» Jacopo Ligozzi, l'artista più amato e stimato dall'Aldrovandi. Echi consistenti della sua lunga attività presso la corte granducale emergono dalle opere della «miniatora» Giovanna Garzoni che, presente a Firenze verso la metà del Seicento per una decina d'anni, continuerà, anche dopo la sua partenza, a trovare nella città toscana entusiasti ammiratori e fedeli committenti. E che tra essi vi fossero personaggi quali i cardinali Leopoldo e Giovan Carlo de' Medici – come poi a Roma, un Cassiano dal Pozzo[33] – tutti collezionisti, cioè, e profondi conoscitori d'arte, uniti però anche dal comune interesse per le ricerche naturalistiche, non fa che avvalorare la duplice matrice, decorativa e scientifico-documentaria, dei suoi lavori[34]. Alla base

[33] Cinque lettere della Garzoni a Cassiano dal Pozzo in *Raccolta di lettere*, 1822, pp. 342-348.

[34] Dopo una serie di buone indagini di base, che hanno progressivamente gettato luce sull'attività della pittrice (tra cui: CIPRIANI A., 1976; *Omaggio a Leopoldo*, 1976, vol. II (*Ritrattini*), schede n. 2 e 44; SPIKE, 1983, pp. 65-70; MELONI, 1983; TONGIORGI TOMASI, 1984 (a), pp. 63-66; *Diana Trionfatrice*, 1989, p. 140; FUMAGALLI, 1989) è ora disponibile la monografia di CASALE, 1991.
Tra illustrazione scientifica e natura morta sembra muoversi anche parte dell'attività di un'altra artista, forse di origine fiorentina, ma operante a Roma nella prima metà del XVII secolo, Anna Maria Vaiana, di cui sappiamo anche che era in corrispondenza con Galileo. Se da un lato

delle sue *miniature* sta sempre quella «*curiosità empirica* per il dato naturale»[35] che la porta a ritardare la consegna di un dipinto di fiori per il cardinale Giovan Carlo de' Medici «intanto che la stagione mi permette non havere fiori e frutti»[36] o ad eseguire acquerelli di piante come i cinquanta oggi presenti nella Dumbarton Oaks Garden Library, nei quali la perizia formale non solo non cancella, ma anzi finisce per esaltare l'interesse scientifico e didattico[37] (figg. 22-23). Questo è ulteriormente confermato dalle scritte a inchiostro apposte su alcuni fogli, che forniscono, oltre al nome scientifico delle essenze vegetali, anche le indicazioni necessarie per rintracciare nella letteratura naturalistica le descrizioni delle stesse. Il fatto, poi, che queste ultime non siano autografe della Garzoni ed anzi leggermente posteriori, come ha sottolineato Paola Lanzara, non fa che rafforzare la convinzione che le miniature avessero una circolazione e un uso in ambienti scientifici[38].

Tra Sei e Settecento, poi, la tradizione ligozziana di osservazione della realtà e i gusti della committenza medicea trovano un felice punto di coagulazione e di esuberante traduzione nei quadri di Bartolomeo Bimbi, dominati dalla predilezione per la rappresentazione del mostruoso, di essenze vegetali ed esseri animali fuori dalla norma e di frutta a grandezza naturale, fichi, mele, pere, agrumi, ciliegie a centinaia, minuziosamente documentati come in un barocco trattato di bo-

collaborò ad illustrare il *De florum cultura* di G.B. Ferrari, dall'altro è probabile si cimentasse pure in composizioni di più ampio respiro, come sembra testimoniare un suo quadro, presente nella collezione Barberini, «con una pianta indiana, cioè il corallo, con un cardello e 3 api et un grillo alto palmi 7 e largo 5»: cfr. ORBAAN, 1920, p. 511.

[35] TONGIORGI TOMASI, 1984 (a), p. 66.

[36] Cit. in *ibidem*, p. 63, n. 91.

[37] Cfr. MONGAN, 1984 e, soprattutto, P. LANZARA, in CASALE, 1991, pp. 34-44 e 138-164.

[38] D'altra parte sempre LANZARA, in CASALE, 1991, pp. 34-44 avanza, in modo convincente, l'ipotesi che la Garzoni sia stata guidata da un botanico, durante l'esecuzione dell'erbolario.

tanica[39]. Non manca neppure, spesso, un cartiglio con l'elenco delle varietà raffigurate, vero e proprio sussidio didascalico a una piena e quasi scientifica comprensione del soggetto. Dettagliata documentazione a tappeto e forte attrazione per le forme teratologiche sono, d'altra parte, i binari tipici lungo i quali si muoveva la storia naturale cinquecentesca e che troviamo ancora in voga nel secolo XVII e in parte del XVIII. Pittura dunque, quella del Bimbi, che molto si avvicinava a quella «vera imitatione delle cose di Natura», già consigliata dall'Aldrovandi circa un secolo prima, il cui scopo, oltre a quello enumerativo, consisteva nel tramandare nel tempo il ricordo e la vista degli oggetti naturalistici, di quelli rari, in particolare, «frutta forestiera o stravagante», «germani...di smisurata grandezza», zucche come quella «nata in Pisa nel giardino di Sua Altezza Reale» (fig. 24), per la quale l'artista provvede a indicare su di una pietra, con grande precisione, anche l'anno (1711) e il peso (libbre 160). Diffusa comunque, da tempo, e un po' dovunque, la pratica di far ritrarre animali o piante particolarmente bizzarri: piccole o grandi nature morte, nate da una curiosità che altro però non era che una delle tante facce della scienza cinque-seicentesca. Come nel caso di quello sconosciuto uccello «grande come un occa, di colore bartinazzo sotto, sopra dorato con belle penne», catturato a villa Verla il 24 dicembre 1626, che il collezionista veneto Girolamo Gualdo provvide subito a far dipingere da Pietro Damini prima di destinarlo alla tavola del vescovo di Padova[40]. Quanto al Bimbi, se tra le varie attività di decoratore e restauratore svolte alla corte granducale finisce per dedicarsi sempre più a quella di pittore di frutta e di animali, è certo anche per pronto, ancorché necessario, adeguamento alla politica economica di Cosimo III, «della botanica non solamente fautore, ma studiosis-

[39] Cfr. DE LOGU, 1960; DE LOGU, 1962, pp. 88-94; *La natura morta*, 1964, pp. 82-84; MELONI TRKULJA, 1968; *Agrumi, frutta e uve*, 1982; *Natura viva*, 1985; *Floralia*, 1988.

[40] BMV, Ms It. IV, 133 (=5103): «Raccolta delle Inscritioni, cossì antiche come moderne, Quadri e Pitture... 1643», cc. 181-182; cfr. anche GUALDO Jr., 1972, p. 83.

simo», tesa a sviluppare nel Granducato la produzione di nuove varietà di frutta, pure col ricorso all'importazione da paesi come Francia e Germania. Una linea e un gusto nel cui ambito andranno anche ricondotti quegli acquerelli presenti nelle opere manoscritte di Pier Antonio Micheli, prefetto dell'Orto botanico di Firenze, che nel loro insieme costituiscono un dettagliato repertorio speculare a quello fornito dalle pitture del Bimbi e con queste di certo strettamente correlato[41].

Le opere della Garzoni e del Bimbi non sono peraltro le uniche a documentare un interesse per l'indagine della natura. Lungo quasi tutta l'età moderna numerosi sono, fra i pittori che convergono nella corte fiorentina, quelli naturalmente predisposti a soddisfare sulla tela i gusti della committenza medicea. I naturamortisti in primo luogo, fra cui spicca Otto Marseus van Schrieck con le sue descrizioni di animali e piante così dettagliate da porsi, come è stato notato, su di un livello di puntigliosa scientificità[42]. Ma anche poi artisti specializzati in altri generi: Justus Sustermans che con notevole realismo dipinge, accanto ai ritratti dei suoi mecenati, quelli dei loro cani[43] e, soprattutto, Filippo Napoletano, «singolare» in paesaggi e pure «nelle cose picciole in particolare e di fuochi, navigli et animali», apprezzato dal granduca Cosimo II per «un caval grande dal naturale»[44]. Trascurando il suo museo, di cui diremo più avanti, varrà la pena di osservare che la profondità dell'interesse di Filippo Napoletano per le molteplici forme del mondo naturale può essere colta, oltre che nelle sue composizioni finite, in quadri, cioè, come le *Due conchiglie* di Palazzo Pitti (fig. 25) o i *Due cedri* del Museo di Botanica di Firenze[45], anche – e, forse, ancor più – negli studi preparatori. Si pensi, a questo proposito, ai dettagliati disegni di teschi di vari animali (tra

[41] Cfr. *Agrumi, frutta e uve*, 1982, *passim*.

[42] Cfr. Franchini Guelfi, 1977.

[43] Cfr. Kultzen, 1977; *Sustermans*, 1983, p. 65.

[44] Mancini, 1956-1957, vol. I, p. 225.

[45] Cfr. *Il Seicento fiorentino... Pittura*, 1986, pp. 198-199.

cui quelli di un elefante e di un ippopotamo), alcuni dei quali da lui probabilmente eseguiti utilizzando come modelli esemplari conservati nelle collezioni medicee[46] (fig. 26).

In particolare con il nome di Marseus van Schrieck, cui vien fatto immediatamente di associare, sempre nell'ambito del collezionismo mediceo, almeno quelli di Willem van Aelst e Matthias Withoos, tutto il discorso relativo alla consistenza dei canali di comunicazione fra atteggiamento scientifico e natura morta viene automaticamente sollecitato a dilatarsi, per prendere in considerazione anche aree geografiche poste a nord delle Alpi; quelle olandese e fiamminga soprattutto, nelle quali già da tempo aveva preso corpo, in campo artistico, una tradizione di attenta, lenticolare osservazione della realtà naturale. D'altra parte, sconfinare verso settentrione non vuol dire impostare una analisi difforme o totalmente estranea da quella di cui sarebbe passibile la realtà italiana, quanto invece seguire nella loro formazione in patria, dentro le loro case e nel tessuto quotidiano dei rapporti, quegli stessi artisti che esplicarono parte della loro attività anche nella penisola. Una attività non certo episodica, né priva di rilevanti conseguenze, ché anzi, come è stato osservato, i primi maestri fiamminghi in Italia furono in grado di promuovere «un mercato, e soprattutto un gusto, una iconografia»[47]. La loro diretta presenza – ma poi anche quella di pittori olandesi e, non meno importante, di tanti *petits maîtres*, soprattutto tedeschi, specializzati nella esecuzione di illustrazioni per i naturalisti – associata alla grande circolazione di stampe tirate al Nord, ebbe certo la capacità e la forza di tradursi in una proposizione di modelli nel pur variegato e disorganico panorama della natura morta italiana; e valga qui ricordare, come solo esempio, la stretta dipendenza di certa produzione di Paolo Porpora, dei suoi «difficili temi di zoologia e di botanica», dall'opera di Marseus van Schrieck[48].

[46] Conservati nel Musée des Beaux-Arts di Lille, alcuni di essi sono stati esposti in mostra di recente, a Firenze, nel Palazzo Pitti: cfr. *Bellezze di Firenze*, 1991, pp. 128-131.

[47] VECA, 1982, p. 214.

[48] CAUSA, 1951, p. 31; ma cfr. anche CAUSA, 1972.

Ma il lavoro svolto nella penisola da questi pittori nordici ebbe un peso anche perché esso fu ad un tempo causa ed effetto di una sempre più sostenuta richiesta di loro quadri: di raffigurazioni di fiori e animali, di allegorie dei cinque sensi, dei quattro elementi e delle quattro stagioni.

Tra i grandi collezionisti che manifestano questo gusto vanno almeno menzionati Federico Borromeo, con la sua predilezione per le opere di Jan Brueghel, i Medici, e i Savoia dalla cui raccolta al castello del Valentino, dimora di Cristina di Francia, era rimasto impressionato il viaggiatore cattolico inglese Richard Lassels, che aveva in particolare sottolineato la presenza delle tavole dei quattro elementi, «avec tout ce qui les peut designer, comme tous les oiseaux, & tous les animaux, & les reptiles, tous les poissons & le coquillage que l'on trouve sur le rivage des mers, & ceux que l'on nous raconte vivre dans le feu»[49]. Quali erano i motivi che spingevano principi, cardinali e, in genere, i collezionisti della penisola a raccogliere opere di artisti nordici, che cosa trovavano di attraente e singolare nei loro quadri?

A proposito di Brueghel dei Velluti scriveva Federico Borromeo nel suo *Musaeum* (1625): «Pare anche abbia voluto col suo pennello percorrere tutta quanta la natura, perché dipinse, come dimostreremo poi, marine, montagne, grotte, spelonche sotterranee, e tutte queste cose, separate da immense distanze, ristrinse in piccolo spazio, imitando la natura stessa non solo nei colori, ma anche nella facilità, che è il sommo pregio della natura e dell'arte»[50].

Dunque la ragione principale dell'apprezzamento del cardinale milanese risiedeva nelle eccezionali qualità messe in mostra dal pittore nell'imitare fedelmente e nel compendiare nei suoi quadri gli aspetti dell'intero mondo naturale. Nel «percorrere tutta quanta la natura» col pennello, Brueghel non faceva in effetti che tradurre sulla tela quella che era

[49] LASSELS, 1682², p. 92.

[50] *Il Museo*, p. 54. Sul rapporto che il Brueghel aveva stabilito con il cardinale milanese, nonché sulla recezione della sua opera nella penisola, fornisce una serie di utili notizie BEDONI, 1983.

stata per lui preliminarmente una esperienza visiva. Le lettere che egli, dopo il suo ritorno ad Anversa, inviava al cardinal Borromeo e ad Ercole Bianchi, ci mostrano un artista impegnato di continuo a cercare direttamente nella natura i modelli per i propri quadri. Al di là di una contraddizione sulla quale torneremo più avanti, sembra veramente che quella del ritrarre fiori «del natural», ma anche poi «oitcelli, et animali...ad vivo», rappresenti per lui una prassi qualificante e assolutamente normale nell'ambito del mestiere[51].

È questo lo stesso atteggiamento, la motivazione che spinge il pittore olandese Jan de Heem a trasferirsi ad Anversa, dove molto più facilmente poteva trovare frutti rari di ogni tipo da ritrarre[52]. Quanto a un oscuro pittore parigino, morto nel 1640, Roch Voisin, non aveva bisogno di scomodarsi troppo per trovare fiori da dipingere nei suoi quadri destinati a un largo pubblico: egli era infatti anche un appassionato floricoltore e possedeva ben due giardini contenenti l'uno 6000 e l'altro 8000 tulipani[53].

L'esperienza diretta, il rapporto immediato e senza filtri con la natura, sono dunque momenti fondanti di un atteggiamento che, a partire dal tardo XVI secolo, accomuna naturalisti e pittori: gli studi botanici e zoologici di Georg Flegel, 110 fogli acquerellati conservati nel gabinetto delle stampe di Berlino, rivelano, al pari di quelli di Hoefnagel e di de Gheyn, un tale grado di fedeltà mimetica da conferire ampia legittimità alla supposizione che essi siano stati eseguiti in funzione della pubblicazione in un trattato di storia naturale[54] (fig. 27). Ma con gli scienziati gli artisti finiscono talvolta per condividere anche gli stessi, più profondi interessi di ricerca e non solo un particolare tipo di rapporto con la realtà. Qualcosa di più di un attento osservatore della natura sembra essere stato Jakob de Gheyn: i suoi fiori, i tulipani

[51] CRIVELLI, 1868, pp. 63, 272 e *passim*.

[52] Cfr. SULLIVAN, 1981, p. 33.

[53] Cfr. WILDENSTEIN, 1957; FARÉ, 1974, p. 371; SCHNAPPER, 1983, p. 178.

[54] Cfr. MÜLLER, 1956, p. 108; si veda anche BERGSTRÖM, 1963 (a).

soprattutto, appaiono quasi filtrati attraverso l'occhio analitico di un botanico[55] e non è troppo difficile immaginare l'artista a Leida, dove visse tra il 1595 e il 1602/1603, passeggiare lungo i sentieri del fornitissimo orto botanico locale, impegnato a discutere di essenze vegetali con il direttore, il celebre naturalista Charles de Lécluse, col quale certo era in rapporti d'amicizia[56], tanto da inciderne il ritratto posto in apertura alla *Rariorum plantarum historia*[57]. Fra i tanti artisti dei Paesi Bassi decisamente affascinati dalla varietà delle forme del mondo naturale, si segnalano inoltre, nel corso del Seicento, Marseus van Schrieck, che per avere continuamente a disposizione modelli per i suoi 'sottoboschi', coltivava piante e allevava serpenti e lucertole in una casetta presso Amsterdam, e Jan Goedaerdt che diede inizio nel 1662 alla pubblicazione di un trattato sugli insetti, contenente circa 150 incisioni ricavate da acquerelli[58]. A proposito di quest'ultimo – come di Sibylla Merian – si può parlare non tanto di comunicazione, quanto proprio di una continuità fra atteggiamento scientifico e fare artistico[59]. Con Goedaerdt, infatti, che pure si autodefiniva chiaramente nella *Metamorphosis* come «Pictor Medioburgensis», siamo di fronte a un personaggio interessato sì agli studi naturalistici, ma anche, più in generale, alla sperimentazione scientifica. Monconys che nel luglio del 1663 era andato a visitarlo nella

[55] Particolarmente significativi sono i fogli conservati alla Fondazione Custodia di Parigi (Inv. n. 5655) e tra essi si segnala soprattutto l'acquerello di un tulipano (fol. 20v), che presenta a entrambi i lati un petalo, ritratto – o meglio, studiato – una volta esternamente e l'altra interiormente (in quest'ultimo caso è ben evidente l'apparato riproduttivo del fiore). Cfr. HOPPER, 1988.

[56] Cfr. BERGSTRÖM, 1956, p. 48; NISSEN, 1966, p. 67; HOPPER, 1988, pp. 124-125.

[57] *Rariorum Plantarum*, 1601. Cfr. HOLLSTEIN, 1949-1984, vol. VII, p. 152.

[58] GOEDAERDT, 1662.

[59] Cfr. TONGIORGI TOMASI-TONGIORGI, 1984, pp. 209-211. Una conferma del valore scientifico che veniva attribuito all'opera di Goedaerdt, l'abbiamo di nuovo dal Buonanni che la cita in termini molto lusinghieri: BUONANNI, 1709, pp. 325 e 329.

sua casa con l'editore Firens, così riferisce di lui, dopo aver notato che proseguiva «ses experiences des Insectes»: «Il est chymiste & scait oster la faculté hemetique de l'antimoine; & par le moyen d'une poudre qu'il met fondre dans un creuset, s'il y met dedans du fer, comme une lame d'espée, il s'y fond incontinent comme du beurre»[60].

A questi pittori vanno accostati alcuni di quegli artisti che sempre più numerosi nel corso del secolo XVII, in linea peraltro con quelle che già erano state precise indicazioni dell'Aldrovandi, si mettono in viaggio al seguito di scienziati, curiosi e uomini d'arme per documentare la flora, la fauna e i costumi degli abitanti delle terre d'oltreoceano. Da una esperienza di questo tipo traggono evidente ispirazione le enormi nature morte di frutti brasiliani di Albert Eckhout, un artista che, con Frans Post e gli scienziati Willem Piso e Georg Marcgrave, faceva parte del *team* organizzato dal principe Johann Maurits di Nassau Siegen[61].

c) *Il Florilegio, trait d'union fra illustrazione scientifica e natura morta*

Mentre si allarga la cerchia inizialmente ristretta dei ricercatori, la passione per gli studi naturalistici contribuisce, in altre e molteplici forme, all'affermazione del genere della natura morta. Particolarmente importanti si rivelano i corredi iconografici dei vari trattati naturalistici, che sono in grado di offrirsi ai pittori sotto la veste di ricchi e diversificati repertori di animali, piante e fiori. Che queste illustrazioni non fossero destinate a un uso esclusivamente scientifico, è testimoniato dalla pubblicazione di libri di sole immagini tratte da opere naturalistiche, come quello uscito nel 1581

[60] MONCONYS, 1665-1666, p. 111.

[61] Cfr. HONOUR, 1975, pp. 48-50; HULTON-SMITH, 1979, p. 31. Ma per quanto riguarda gli esiti complessivi della spedizione di Johann Maurits si veda anche: THOMSEN, 1938; *Johan Maurits*, 1979; *Soweit der Erdkreis Reicht*, 1979; WHITEHEAD-VAN VLIET-STEARN, 1989.

ad Anversa, per iniziativa dell'editore Plantin, che conteneva in più di mille pagine oltre duemila figure di piante[62].

Lo stesso rinnovato interesse di questi ultimi anni per l'opera di Georg Hoefnagel ha portato a un forte ridimensionamento, o meglio a una più articolata ridefinizione, della figura del pittore-naturalista, costantemente impegnato nella rappresentazione dal vivo delle forme animali e vegetali. Nei quattro libri di miniature eseguite per l'imperatore Rodolfo II, *I quattro elementi*[63], sono emersi in tutta chiarezza i debiti con la tradizione pittorica precedente: figure come quelle della lepre e del cervo volante, ad esempio, non fanno che riprendere, con grande fedeltà, gli stessi animali già raffigurati dal Dürer[64]. Ciò non significa certo che in Hoefnagel sia assente l'interesse scientifico, tutt'altro: solo che quello da lui stabilito con il mondo naturale è spesso un rapporto indiretto, che passa attraverso osservazioni e conseguenti raffigurazioni già fatte dagli studiosi. Non il libro della natura, ma i libri dei naturalisti sono sovente la sua fonte di ispirazione, l'oggetto primo della sua analisi. Al di là di programmatiche e apparentemente inequivocabili dichiarazioni («Natura sola magistra»), sono soprattutto le figure della sterminata enciclopedia dello svizzero Conrad Gesner – non a caso presenti immediatamente sul mercato anche senza il testo – e di altre opere simili a fermare la sua attenzione e a funzionare, quindi, come veri e propri modelli[65].

Anche in Jan van Kessel, di cui pure abbiamo splendidi studi dal vero su sfondo bianco che possono definirsi quasi illustrazioni scientifiche, sono evidenti i riferimenti alla

[62] *Plantarum*, 1581.

[63] Collezione Mrs. Lessing J. Rosenwald, in deposito alla National Gallery of Art di Washington.

[64] Cfr. KORENY, 1985, pp. 124 e 138 in particolare.

[65] Cfr. DACOSTA KAUFMANN, 1982, p. 156; DACOSTA KAUFMANN, 1985, pp. 116-118; e soprattutto HENDRIX, 1984. Le *Historiae animalium* del Gesner uscirono in quattro libri a Zurigo, presso l'editore C. Froschover, tra il 1551 e il 1558 (un quinto volume, postumo, nel 1587).
Su Hoefnagel si veda, oltre ai succitati lavori: CHMELARZ, 1896; KRIS, 1927; BERGSTRÖM, 1956, pp. 33-36; BERGSTRÖM, 1963 (b).

pubblicistica di storia naturale. Le quattro serie di dipinti rappresentanti le parti della terra, dell'Alte Pinakothek di Monaco mostrano, con la loro mescolanza di animali realmente esistenti e animali favolosi, con la predilezione spinta per la componente esotica e fantastica, un impianto compositivo che ricalca quello dei trattati di storia naturale (fig. 28). Numerosi fra questi, inoltre, quelli delle cui immagini van Kessel si è servito per raffigurare animali poco conosciuti delle terre lontane[66]. Una vera e propria opera di saccheggio la sua, che risulta particolarmente visibile nei confronti di testi come le solite *Historiae animalium* del Gesner, l'*Historia Naturae* di Juan Eusebio Nieremberg (fig. 29) e l'*Historia naturalis Brasiliae* di Willem Piso[67].

Alla luce della diffusione di una tale pratica, viene spontaneo ipotizzare che anche l'opera del botanico Rembert Dodoens, presente fra i beni lasciati alla morte da Marseus van Schrieck, possa essere stata acquisita dall'artista non solo in funzione dei suoi interessi naturalistici, ma anche per avere sempre a disposizione un fornito serbatoio di modelli[68].

Le figure dei trattati di storia naturale erano certamente molto schematiche, troppo essenziali nella loro scientificità e quindi gli artisti dovevano far ricorso ad esse per lo più in condizioni di assoluta necessità, quando cioè, nell'impossibilità di eseguire copie dal vero, era pure difficile trovare altre immagini più dettagliate ed elaborate. Nei fatti erano largamente disponibili sul mercato ricchi repertori iconografici di fiori, pesci, uccelli, quadrupedi, molto più funzionali, creati da artisti per altri artisti[69]. Che lo scopo di queste raccolte di incisioni, dovute ad autori come Adriaen Collaert, Abraham e Nicolaes de Bruyn, Justus Sadeler, fosse quello di fornire agevolmente modelli da dipingere, è dimostrato dalle diverse angolature con cui i medesimi animali

[66] Cfr. KREMPEL, 1973.

[67] NIEREMBERG, 1635; PISO, 1648.

[68] Cfr. BREDIUS, 1916, p. 705.

[69] Cfr. TONGIORGI TOMASI, 1984 (b), pp. 157-165.

vengono rappresentati e dallo sforzo di sfruttare, con una sorta di *horror vacui*, tutto lo spazio di ogni singola tavola per esibire il più alto numero di reperti naturalistici (figg. 30-31). Jacques Le Moyne, come altri, non faceva comunque mistero degli scopi dell'operetta *La Clef des Champs*, da lui pubblicata in Inghilterra due anni prima della sua morte. Nella lettera dedicatoria a Lady Sidney egli dichiarava che gli animali, i fiori e i frutti raffigurati con la tecnica xilografica in 48 fogli «pourront servir, à ceux qui ayment & desirent d'aprendre choses bonnes & honnestes, entre lesquelz il se trouve de la ieunesse, tant chez les Nobles que parmi les Artisans, les uns pour leur preparer en l'Art de Peinture, ou Graveure, les autres pour estre Orfeures ou Sculteurs, & aucuns pour la Broderie, ou Tapisserie, & mesme pour toute sorte d'ouvrage à l'éguille»[70].

Una approfondita ricerca sull'effettivo grado di fruizione di opere di questo genere non è ancora stata compiuta, ma che esse avessero comunque un'incidenza, pare se non altro dimostrato dalla loro grande fortuna editoriale. La necessità di una perfetta conoscenza da parte dei pittori anche delle forme del mondo naturale, doveva poi essere riaffermata con decisione, in pieno Seicento, da Crispin de Passe. Questi infatti nella sua opera in quattro lingue, *La luce del dipingere et disegnare*, uscita ad Amsterdam nel 1643, non si limitava ad insegnare «una facilissima maniera di disegnare tutte le parti del corpo», ma nella quinta sezione del libro forniva pure tutta una serie di modelli per raffigurare animali domestici, felini, pesci, uccelli e insetti, non trascurando di invitare «colui che vol perfectionar nel disegno» ad esercitarsi «sovente al naturale, facendo pui presto Esbauiamenti ou eschizes d'Anatomia d'animali, a fine che se li rendono facili»[71].

Altrettanto scontato è che tali repertori preconfezionati di immagini si rivolgessero a un pubblico d'artisti estremamente ampio, che comprendeva anche specialisti delle cosiddette 'arti minori'. Come è già stato giustamente sottolineato, erano

[70] Le Moyne, 1586, p. n.n.

[71] Quinta parte, IV. *Difinittione del Anatomia del Cavallo...*

proprio questi ultimi – muovendosi in un'ottica ancora sostanzialmente artigianale, ed essendo meno condizionati da esigenze di affermazione della propria individualità e originalità – a giovarsene maggiormente[72]. Le creature del mare che compaiono incise, ad esempio, su di un bicchiere *römer* firmato e datato *Carel du Quesne 1661* (Museo d'arte di Toledo, Ohio), sono riprese esattamente da quelle raffigurate da Nicolaes de Bruyn nella tavola 10 del suo *Libelius Varia Genera piscium complectens*, uscito ad Anversa nel 1594[73]. A sua volta Claude Boutet, nel suo piccolo trattato dedicato all'arte della miniatura, dopo aver rilevato l'impossibilità di poter sempre lavorare «d'aprés les Fleurs Naturelles», consigliava esplicitamente di cercare i modelli nelle stampe, ricorrendo in particolare a quelle «de Nicolas Guillaume la Fleur, & de Messieurs Robert & Baptiste» da lui definite «tres-bonnes»[74].

La produzione e la diffusione di queste raccolte di modelli non avvenivano nel segno di una definitiva emarginazione dell'illustrazione naturalistica, quanto in quello di un suo perfezionamento e di un rilancio[75]. Esse infatti non facevano

[72] TONGIORGI TOMASI, 1982, pp. 22-23.

[73] Così, significativamente, il titolo completo: *Libelius Varia Genera piscium complectens, Pictoribus, sculptoribus, caelatoribus, aurifabris etc. mire utilis et necessarius*; cfr. RITSEMA VAN ECK, 1984, pp. 89-90 (ma si vedano anche le pp. 94-100 ove l'autore fornisce pure esempi della frequente utilizzazione delle *Cacce* di Antonio Tempesta).

[74] BOUTET, 1674², p. 84.

[75] Il fatto stesso che molti naturalisti facessero poi ricorso a queste raccolte, sta proprio a dimostrare come si continuasse ad attribuire ad esse un importante valore informativo sul piano scientifico. Il botanico bolognese Giacinto Ambrosini, ad esempio, utilizzò nella stesura della sua *Phytologia* (Bologna 1966) il *Florilegium novum* di J.T. de Bry, mentre lo scozzese Robert Sibbald citava una «Racolta di Animali Quadrupedi disegnati et intagliati» dal Tempesta fra le opere consultate per scrivere la *Memoria Balfouriana* (Edinburgo 1699). La raccolta del de Bry era presente tanto nella biblioteca del Giardino dei Semplici di Pisa, che in quella di Federico Cesi (che era, di fatto, la biblioteca dell'Accademia dei Lincei); Cesi possedeva anche il *Florilegium* di E. Sweert e l'*Hortus floridus* di C. van de Passe: cfr. TONGIORGI TOMASI, 1983 (a), p. 103, n. 28 e *L'Accademia dei Lincei*, 1991, p. 146.

spesso che riproporre, al più in una veste grafica maggiormente accurata, quelle stesse figure che già erano apparse nei trattati di storia naturale. Repliche di illustrazioni di Gesner sono molti dei soggetti di due serie di incisioni di Adriaen Collaert dedicate alle creature dell'aria e dell'acqua[76] e fra di esse sembrano assumere un valore emblematico quelle di due uccelli, un pellicano e una avocetta, che da soli occupano un'intera tavola (fig. 32). È facilmente documentabile che nel raffigurarli l'artista aveva sott'occhio non tanto il volume delle *Historiae animalium* dedicato agli uccelli, quanto l'edizione di sole figure da quello ricavate. Mentre infatti nella prima opera decine di altre immagini sono frapposte a quelle dei due volatili[77], nella seconda esse compaiono, a libro aperto, praticamente abbinate, poiché occupano pagine successive[78] (fig. 33). Collaert si è dunque attenuto strettamente al modello che il volume gesneriano gli offriva e, oltre ad aggiungere il paesaggio, si è solo limitato a scambiare le figure sulla lastra, affinché poi sulla tavola, apparendo in controparte, i due uccelli si guardassero frontalmente. Passando attraverso le edizioni di *icones* e repertori come questo dell'artista fiammingo, le figure acquistavano dunque credibilità e legittimità nel proporsi come modelli ai pittori, pur perdendo solo formalmente l'identità e la valenza scientifica che avevano nei trattati di storia naturale.

Negli ultimi esempi si è parlato soprattutto di immagini di animali, ma anche l'analisi delle più tipiche nature morte, quelle cioè di fiori, porta a una serie di considerazioni non troppo dissimili da quelle svolte in precedenza. È stato più volte sottolineato, a proposito dei quadri di Jan Brueghel e di tanti altri naturamortisti, che i fiori rappresentati insieme in un unico bouquet non potevano in alcun modo essere stati tutti dipinti dal vero, appartenendo essi a specie dai tempi di fioritura diversi. Anche le frequenti repliche delle

[76] *Avium vivae icones, in aes incisae & editae ab Adriano Collardo*; *Piscium vivae icones In aes incisae et editae ab Adriano Collardo.*

[77] GESNER, 1555, p. 226 («De avosetta») e p. 640 («De pelacano»).

[78] GESNER, 1560, pp. 92-93.

forme e delle disposizioni di singoli fiori o gruppi di fiori in opere diverse di uno stesso autore, portano alla conclusione che gli artisti lavorassero in parte sulla base di studi precedentemente eseguiti o di repertori di forme d'altro tipo. Tra gli strumenti utilizzati vanno con molta probabilità annoverati i *Florilegi*, raccolte di immagini di soli fiori, la cui produzione decolla a partire dagli ultimi anni del Cinquecento parallelamente al diffondersi, in tutta Europa, nelle città e nelle corti, presso la nobiltà e la borghesia, della passione per il giardinaggio[79].

La coltivazione di fiori insoliti, dei tulipani soprattutto, introdotti dalla Turchia poco dopo la metà del XVI secolo, raggiunge livelli di intensità prima sconosciuti, anche perché in essa è implicita una pratica ostensiva che è contemporaneamente affermazione di prestigio e di ricchezza[80]. Accanto all'orto botanico essenzialmente, se non esclusivamente, finalizzato alla produzione di sostanze terapeutiche, si afferma il giardino come realtà estetica, paradiso di delizie, fonte e somma di ogni conoscenza raggiungibile dall'uomo con i suoi cinque sensi. In quello descritto ed esaltato nel 1575 dall'inglese Robert Laneham si poteva infatti *percepire* («to feel») il piacevole vento e il fresco della sorgente, *gustare* («to taste») deliziose fragole, ciliegie e altri frutti, *annusare* («to smell») le fragranze dei fiori, *udire* («to hear») le melodiose armonie degli uccelli e *vedere* («to have in eye») allegri corsi d'acqua[81].

In un tale contesto i *Florilegi* finiscono per trovare ben presto ampi spazi di affermazione e gradimento, grazie soprattutto a una plurifunzionalità di fondo che permette loro di incontrare, a vari livelli, gli interessi e le aspettative dei floricultori[82]. Anche se la frequente esibizione, nei frontespizi, delle immagini di padri della botanica come Clusio, Do-

[79] Uno dei primi, se non il più antico in assoluto, è il *Florilegium* di Adriaen Collaert uscito ad Anversa attorno al 1590.

[80] Cfr. BLUNT W., 1950 (b); SCHNEIDER N.,1979.

[81] LENEHAM, 1575, pp. 72-73.

[82] TONGIORGI TOMASI, 1983 (c), pp. 199-209; TONGIORGI TOMASI 1984 (c).

doens e Lobel deve essere in qualche modo letta come un rimando esplicito alle loro opere e, dunque, come una denuncia di contenuti di tipo scientifico[83], il compito da essi prevalentemente svolto è quello di diffondere le immagini dei fiori più preziosi, di conservare nel ricordo dei proprietari di giardini, anche dopo la sfioritura, gli oggetti delle loro assidue cure e l'origine del loro piacere. Non mancano neppure opere, come il *Florilegium* di Emanuel Sweert, che sono veri e propri cataloghi di vendita, nei quali l'apparato iconografico trova una giustificazione nella necessità di mostrare agli eventuali acquirenti dei bulbi l'aspetto definitivo dei fiori[84].

Le incisioni dei *Florilegi* raggiungono senz'altro un livello tecnico-artistico molto superiore a quello delle figure delle opere botaniche e inoltre presentano sovente quello stesso abbinamento di fiori e animali, soprattutto insetti, che, espresso in modo più unitario, caratterizza piuttosto abitualmente la natura morta[85]. Anche l'uso di prospettive insolite, ravvicinate e rasoterra, da parte di un Crispin de Passe (figg. 34-35), certificando una volontà decorativa dell'artista, porta a individuare nei *Florilegi* una sorta di *trait d'union* fra illustrazione naturalistica e natura morta. Nonostante alcune perplessità avanzate dalla Hairs[86], non sembra fuori luogo pensare che i pittori, in sostituzione o comunque in appoggio ai loro album di studi, si servissero di queste raccolte di incisioni soprattutto nella stagione invernale, quando certamente non si potevano permettere,

[83] Cfr., ad esempio, VALLET, 1608; SWEERT, 1612; DE PASSE, 1614.

[84] Lo Sweert intrattenne rapporti commerciali anche con l'Italia e in particolare con il fiorentino Matteo Caccini. Alcune indicazioni sugli ambienti dei floricoltori italiani e sui loro legami con quelli d'oltralpe in GINORI CONTI, 1939 (a); MASSON, 1970; MASSON, 1972.

[85] Oltre a quelli con i naturalisti, sarebbe assai utile indagare più capillarmente i rapporti di tipo personale che alcuni pittori intrattenevano con floricoltori o autori di *Florilegi*. Qui ci limitiamo a ricordare che il figlio di E. Sweert aveva sposato una figlia di Ambrosius Bosschaert: NISSEN, 1966, p. 68; BOL, 1980, p. 48.

[86] HAIRS, 1965², pp. 22-35.

per mancanza o scarsità di fiori, di sospendere totalmente l'attività.

I *Florilegi* dunque, come repliche e ricostruzioni miniaturizzate, sempre disponibili, dei giardini. Questo è, d'altra parte, l'obiettivo che si prefiggono gli stessi autori. Nella *Flora overo cultura di fiori* Giovanni Battista Ferrari definiva «horti da ripiegare» i «libri miniati in carta pergamena» con figure di fiori e, parlando delle «piante bellissime» raffigurate nei larghi fogli dell'*Hortus Eystettensis* di Basilius Besler, affermava: «Queste in carta, cioè nel suolo della gloria, pare, che molto più leggiadre, e durevoli fioriscano, che nel terreno stesso natio»[87].

Ancor più esplicito era stato, prima di lui, il francese Pierre Vallet che descriveva la sua opera come un «iardin Royal», composto di fiori che non temevano «les froides haleines de l'hyver, ni les secousses des vents» e la dedicava alla regina scrivendo: «Ces fleurs ne peuvent & ne doivent estre que vostres, ayans esté imitées de celles qui croissent dedans les superbes & delicieux iardins, que sa Majesté fait cultiver par Iehan Robin son herboriste, qui m'a fait part de ce que nature y produisoit de plus beau selon les temps, le soing du quel ne peut tant faire que l'inconstance des saisons n'en esteigne pas fois la durée, & le plaisir que vous en pourriés avoir: mais celles cy que mes planches vous representent, sont exemptes de tous ces accidens, demeurant tousiours telles, que ie vous les offre»[88].

d) *La collezione, microcosmo di natura*

Se alla inattuabilità o alla difficoltà di un approccio diretto e costante con la natura i trattati degli studiosi, i repertori di incisioni del mondo animale e vegetale e i *Florilegi* supplivano fornendo di essa dettagliate raffigurazioni, non mancavano

[87] FERRARI, 1638, p. 438.

[88] VALLET, 1608, p. n.n., «A la Royne».

però neppure luoghi e occasioni in cui la ricerca naturalistica cinque-seicentesca era in grado di offrire agli artisti concreti e ricchi campionari della realtà. Per rappresentare oggetti naturalistici insoliti, di provenienza soprattutto extraeuropea, molti pittori non avevano esitato ad allestire, nella propria abitazione, dei piccoli musei il cui uso strumentale non andava però certo a detrimento di più profonde istanze di tipo conoscitivo. De Gheyn e Balthasar van der Ast dovevano probabilmente possedere piccole raccolte di conchiglie[89] e che comunque un tal costume fosse diffuso è dimostrato dalla frequente esibizione di questi stessi reperti naturalistici in quadri raffiguranti interni di ateliers di pittori, come quello di Frans Francken nella collezione Harrach di Vienna[90] (fig. 36). In Italia Filippo Napoletano «si dilettava d'haver bellissime bizzerrie d'ogni sorte»[91], aveva cioè formato quella che il Longhi definiva una tipica *Wunderkammer*[92], così ricca di pezzi da attirare l'attenzione di numerosi «curiosi intelletti», tra cui va certamente annoverato Cassiano dal Pozzo che tentò di acquistarla per Agnolo Galli dopo la morte dell'artista[93]. In essa figuravano monete, armi, documenti etnografici, anticaglie e oggetti naturalistici esotici e bizzarri in abbondanza: «...1 teschio di leone con sua ganassa et uno di Tigre...1 bocca di Drago con denti stravaganti con sua ganassa sotto...1 corno di rinoceronte...1 pulcino con 3 gambe, et 4 ale...1 serpetta piccolina assai curiosa...». Non mancavano neppure, fra gli strumenti, quelli professionali («3 Specchi di prospettiva») e quelli tipici della più avanzata ricerca scientifica del tempo («2 occhiali di Galileo buoni»)[94]. Una collezione insomma, quella di Filippo Napoletano, da

[89] Cfr. Bergström, 1956, p. 70.

[90] Cfr. Speth-Holterhoff, 1957, pp. 86-87.

[91] Baglione, 1642, p. 335.

[92] Longhi, 1957.

[93] Si vedano le lettere di Cassiano dal Pozzo pubblicate da Rinehart, 1961.

[94] BMV, *Ms It.* VI, 204 (=6012), cc. 126-126v: «Nota delle cose che erano di Filippo Napoletano Pittore celebre di paesi che morì in Roma del 1629 settembre». Cfr. Fletcher J., 1979.

lui utilizzabile sia per indagare i molteplici aspetti della realtà come per darne una immagine veritiera con la propria arte. Il pittore non rinunciava d'altronde a visitare altre raccolte: sicuramente quella, a Roma, del medico Johann Faber, segretario dell'Accademia dei Lincei, per il quale eseguì una serie di incisioni di scheletri di animali[95] (fig. 37).

Anche nel campo del collezionismo in senso lato naturalistico, era però ancora una volta l'Olanda a trovarsi, nel corso dell'età moderna, in una posizione particolarmente favorevole. Ciò che scriveva nel 1783 lo studioso e viaggiatore tedesco Johann Jacob Volkmann non va interpretato come una testimonianza relativa solo al suo tempo, ma come conferma di un atteggiamento e di un gusto che venivano da lontano: «Fra tutte le scienze la storia naturale sembra essere diventata da tempo immemorabile quella preferita dagli olandesi. Essi oggi non solo possono vantare molti uomini eruditi in questa disciplina, ma la stessa quantità delle loro ricche e costose collezioni è una dimostrazione evidente di questo»[96].

L'affermarsi di una solida classe borghese dedita ai commerci lungo le rotte oceaniche, le avventure coloniali e l'impetuoso sviluppo economico rendono facilmente reperibili sui mercati dei porti olandesi i misteriosi e affascinanti tesori naturali delle terre lontane. Riuniti in un unico ambiente, essi non solo si offrono agli artisti come singoli modelli, ma nel loro insieme si definiscono anche come «natura in posa». Quegli accostamenti che si presentano nelle nature morte come del tutto arbitrari, perché costruiti con animali, piante e conchiglie dalla diversissima provenienza geografica, trovano un corrispettivo ed anzi un precedente su larga scala nella collezione, in cui vengono artificiosamente fatti convivere oggetti eterogenei, raccolti dalle quattro parti della terra.

[95] Cfr. GABRIELI, 1939 (b); PUTATURO MURANO, 1975; *Incisori napoletani*, 1981, pp. 13-31. Ma, più in generale, anche per quanto riguarda gli interessi scientifici dell'artista, si veda almeno: CHIARINI, 1969; SALERNO, 1970 (a); SALERNO, 1970 (b); NAPPI, 1984.

[96] VOLKMANN, 1783, cit. in BIENTJES, 1967, p. 72 (traduzione nostra).

Anche se in essa particolarmente evidente, soprattutto in direzione naturalistica, il fenomeno del collezionismo e dei suoi effetti non è certo legato solo all'area olandese. E per quanto riguarda la *Kunst- und Wunderkammer* praghese di Rodolfo II, sino ad oggi solo interpretata come individualistico e complesso tentativo, tutto manieristico, di ricomposizione della realtà[97] o, al più, come 'macchina' imperiale di rappresentanza e propaganda[98], è probabile che si debba invece porre l'accento sulla sua funzione di strumento di studio, di luogo in cui i numerosi artisti e artigiani di corte potevano apprendere e ricevere ispirazione[99]. Né si possono ignorare altre collezioni, per così dire, viventi, all'aperto, che rappresentavano un naturale proseguimento di quella chiusa nel castello di Hradschin e ne condividevano gli scopi: i giardini e il serraglio, quest'ultimo certamente meta di Roelandt Savery in cerca di animali esotici da ritrarre per popolare con fitte e insolite presenze le sue composizioni[100].

I quadri di nature morte o quelli che a un tal genere molto si avvicinano, sono particolarmente apprezzati dai collezionisti, perché possono inscriversi nello stesso orizzonte culturale da cui traggono origine e giustificazione le loro raccolte. Essi infatti si propongono come microcosmi di *naturalia* e *artificialia*, ulteriori sintesi del *Theatrum mundi*, di quella ricostruzione dell'universo che è appunto la collezione. Le quattro parti della terra di Jan van Kessel o le allegorie di Jan Brueghel sono composizioni tipiche dell'arredamento di una *Raritätenkammer* proprio perché sono esse stesse, sul piano figurativo, vere e proprie raccolte, enumerazioni dettagliate dell'intera realtà. Di più: se la collezione diventa campo di compenetrazione, di saldatura, fra arte e natura e si ritiene che l'una possa far propri i procedimenti, ripercor-

[97] Si veda, ad esempio, EVANS R.J.W., 1973, pp. 162-195.

[98] Cfr. DACOSTA KAUFMANN, 1978 (a), ora anche in DACOSTA KAUFMANN, 1978 (b), pp. 103-123.

[99] Cfr. FUČÍKOVÁ, 1986; FUČÍKOVÁ, 1988.

[100] Cfr. BERGSTRÖM, 1956, pp. 84-87; BIALOSTOCKI, 1958. Più in generale si veda anche, su questo artista: *Roelant Savery*, 1985; MÜLLENMEISTER, 1988.

rere gli itinerari, conseguire i risultati dell'altra, ciò significa che la raffigurazione di un oggetto può prendere legittimamente il posto dell'oggetto stesso. L'inglese Worlidge narrava, nel 1677, di un «ingegnoso cittadino» che aveva appeso alla parete un quadro di fiori, dipinto per soddisfare il gusto di coloro che non potevano avere la gioia di goderli nella realtà[101]. Le pitture di bouquets di fiori possono sostituire il giardino, quelle di gabinetti di curiosità, tipiche, ad esempio, nella produzione di Frans Francken II, l'intera collezione. Ma per lo più la natura morta viene cercata e accettata in luogo di singoli oggetti o gruppi di oggetti, di uccelli, pesci, frutti, fiori. Esempi di una tale utilizzazione si trovavano nei locali che ospitavano la collezione di Sainte-Geneviève a Parigi[102], ma anche in raccolte di personaggi con spiccati interessi scientifici. Nella penisola italiana quadri di 'natura in posa' erano presenti, assieme ai reperti naturalistici, nel museo di Federico Cesi, principe dei Lincei[103], nella collezione di Cassiano dal Pozzo[104] e anche in quella «Galleria» di Manfredo Settala[105] che un altro naturalista, il Buonanni, giudicava «la più famosa tra tutte quelle d'Italia»[106]. Tra le pitture del collezionista milanese, alcune raffiguravano, e quindi sostituivano, animali già da lui posseduti, come i due uccelli esotici che «hora morti rendono vita al Museo con essere al naturale espressi in due quadri mezzani»[107].

[101] WORLIDGE, 1677, cit. in THOMAS, 1983, p. 235. Cfr. anche BOL, 1980, p. 17; MITCHELL, 1981, p. 21. È stata, ad esempio, quasi sicuramente commissionata da un coltivatore di fiori la tavola di tulipani, con prospettiva bassa e ravvicinata, dipinta nel 1638 da Jacob Gerritsz, ora a Vorden (Olanda), collezione Staring: GRIMM, 1977, p. 74, fig. 57.

[102] Si vedano le ampie tavole incise presenti in DU MOLINET, 1692.

[103] ANLR, *Archivio Linceo,* Ms 32, cc. 84v-102v (ora pubblicato in NICOLÒ-SOLINAS, 1986.

[104] Si vedano le descrizioni della collezione fatte, rispettivamente nel 1689 e nel 1715, dal viaggiatore francese De Cotte e da Giuseppe Ghezzi, ora pubblicate in HASKELL-RINEHART, 1960, pp. 318-326.

[105] Cfr. SCARABELLI, 1666, pp. 255-264.

[106] BUONANNI, 1681, p. 129.

[107] SCARABELLI, 1666, p. 262.

e) *Realtà e simbolo*

I significati simbolici e morali di cui la natura morta sempre più si carica nella parabola della sua evoluzione e la conseguente, progressiva emarginazione delle raffigurazioni di tipo più descrittivo, non devono portarci oggi a sospendere bruscamente ogni verifica relativa agli influssi esercitati dalle molteplici espressioni della ricerca naturalistica. Non si tratta infatti solo di capire che, se si prescinde dal senso generale di un'opera, se non si pretende che esso esaurisca in sé ogni altro percorso di lettura – il che poi significa, in poche parole, non confondere l'analisi iconografica con quella iconologica – è allora ampiamente possibile individuare autori di nature morte che, ben avanti nel Seicento, continuano a muoversi con occhio quasi scientifico nell'osservare la realtà naturale e a dipingere, dunque, con grande fedeltà, pur dotandole di un valore simbolico, le «cose di natura». Molto più rilevante, per la piena comprensione del problema, è rendersi conto che fin dalle sue origini o, se si preferisce, dalla sua ripresa cinquecentesca, la storia naturale è in grado di essere portatrice e, anzi, vuole essere portatrice di una vasta gamma di messaggi che ben travalicano, almeno in un'ottica moderna, il campo strettamente scientifico.

È sufficiente sfogliare le opere di un Aldrovandi, ad esempio i tre tomi dell'*Ornithologia*, per rendersi conto dello spazio occupato, nell'ambito della descrizione di ciascun uccello, dai capitoli dedicati ai *Moralia*, *Hieroglyphica*, *Symbola* ed *Emblemata*. Sono parti che non è lecito interpretare in senso assolutamente sovrastrutturale: per Aldrovandi, infatti, come abbiamo visto, ogni animale è contemporaneamente presenza fisica nella realtà ed emblema, simbolo di qualcosa. Esemplificare le passioni umane, interpretare i segni soprannaturali tramite le «cose di natura», è un procedimento che i naturalisti ereditano dalla tradizione degli erbari, bestiari e lapidari medievali, rielaborano alla luce dei nuovi parametri della cultura rinascimentale e dotano infine di uno statuto quasi scientifico, facendone un momento necessario del loro metodo di ricerca. Nell'ambito di una tale epistemologia i numerosi testi di emblemi e imprese presenti nella biblioteca

aldrovandiana, tra cui gli *Emblemata* dell'Alciati, le *Symbolicarum quaestionum libri quinque* del Bocchi, il *Ragionamento sopra la proprietà delle Imprese* di Luca Contile[108], vanno visti non come libri di evasione, ma come autentici strumenti di lavoro. La stessa pubblicazione di quattro volumi di imprese, con soggetti tratti esclusivamente dal mondo animale e vegetale, da parte del medico e naturalista tedesco Joachim Camerarius, non rappresentava che un logico prolungamento dell'attività scientifica dell'autore[109].

Tutto ciò significa che quella che gli scienziati consegnavano alla vista dei pittori era una natura già emblematizzata e moralizzata e che dunque questi ultimi, nel rendere i loro dipinti di nature morte portatori di più profondi significati, non avevano in definitiva bisogno di compiere un'opera di astrazione che prescindesse totalmente dagli esiti della storia naturale. Pure gli artisti che facevano riferimento alla più specifica letteratura emblematistica non riuscivano in realtà a troncare del tutto i fili di collegamento con la cultura di stampo naturalistico. Anche se a tutt'oggi mancano riscontri ampi e puntuali sull'argomento, sembra assodato che gli autori di libri di emblemi e imprese attingessero a piene mani dai trattati naturalistici, compresi quelli di teratologia, che fornivano molteplici esempi di esseri allucinanti del tutto originali[110]. Emanuele Tesauro consigliava esplicitamente di battere anche questa via, invitando ad una attenta lettura dell'*Ornithologia* dell'Aldrovandi[111] ed esaltando, nel parlare di «Corpi d'Impresa», «tant'altre Figure & Proprietà stupende, di Fonti, di Meteore, di piante & di Animali» com-

[108] BUB, *Ms Aldrovandi*, 147, cc. 4v, 27, 383v.

[109] Le quattro *Centurie* del Camerario (in cui simboli ed emblemi erano «desunti», nell'ordine, dal mondo vegetale, dai quadrupedi, dai volatili e dagli insetti, dagli animali acquatili e dai rettili) furono stampate a Norimberga nel 1590, 1595, 1596 e 1604 (quest'ultima pubblicata dal figlio Ludovico). Cfr. PUTSCHER, 1974.

[110] Si veda, per quest'ultimo aspetto, BALTRUŠAITIS, 1953, pp. 27-30.

[111] TESAURO, 1975, p. 116. Anche PICINELLI, 1670 utilizza Aldrovandi assieme ad altri naturalisti.

pilate, fra gli altri, dal «Mattiolo»[112]. E, forse, non è neppure una semplice coincidenza che Jan Theodor de Bry, autore di un *Florilegium* certamente molto in auge fra gli artisti come repertorio di forme, abbia pure stampato, con il fratello, le tavole degli *Emblemata saecularia*[113]. D'altronde, che esistesse tutta una serie di legami di questo tipo sembra essere dato per scontato dal gesuita francese Dominique Bouhours, che nella scienza delle imprese vedeva uno strumento assai utile al giovane principe per apprendere, «aisément & avec plaisir», non solo la morale, la politica e la storia, ma anche «l'Histoire Naturelle»[114].

Rispetto a tutti questi problemi e per completare il quadro, resta da dire che, in definitiva, neppure lo specifico motivo della *Vanitas* procede su binari del tutto autonomi rispetto alla cultura naturalistica, anche se, in questo caso, si ha indiscutibilmente a che fare con tracce abbastanza labili e indirette. Per conferire il senso di *Vanitas* alle loro composizioni i pittori, come noto, utilizzano insistentemente le «cose di natura», soprattutto lucertole, insetti, fiori, perché nulla al mondo sembra essere più effimero della loro esistenza[115]. Lo studioso della natura, colui che dedica tutto se stesso a indagare, giorno dopo giorno, le forme animali e vegetali, sembra allora essere in una posizione particolarmente favorevole per comprendere la caducità di tutto ciò che appartiene alla terra, per avere piena coscienza dello scorrere inesorabile del tempo che tutto dissolve. Questa può essere forse una ragione dei molti ritratti di naturalisti con teschio,

[112] TESAURO, 1675, p. 431.

[113] Cfr. HOLLSTEIN, 1949-1984, vol. IV, p. 38.

[114] BOUHOURS, 1671^3, p. 543.

[115] In due quadri dall'impianto molto simile (uno a Stoccolma, l'altro a Mosca), Matthias Withoos dipinge, fra i tanti simboli della *vanitas*, quello che sembra essere un erbario miniato o un trattato di botanica (cfr. BERGSTRÖM, 1956, p. 186; *Das Stilleben*, 1983, p. 171 e fig. 62): quasi che, fondendosi insieme, libro, essenza vegetale e raffigurazione contribuiscano ad accentuare il senso di provvisorietà delle cose terrene. Un altro dipinto del Withoos, molto simile ai due precedenti, è conservato a La Fère, Musée Jeanne-d'Aboville: cfr. *Les Vanités*, 1990, pp. 236-237.

della loro raffigurazione secondo una formula che rappresenta un'importante tappa nel percorso verso l'affermazione della *Vanitas* autonoma[116]. Tra i dipinti possiamo ricordare il ritratto di Andrea Mattioli, datato 1550, già attribuito dal Morassi al Fogolino[117] e quello seicentesco di John Tradescant il Giovane, opera forse di Thomas de Critz[118]; tra le incisioni quelli dello Sweert e dell'inglese Nicholas Culpeper che compaiono nelle loro rispettive opere[119]. La rappresentazione del floricoltore Sweert è assai significativa, perché, oltre al teschio, compaiono un fiore e due conchiglie, mentre nella scritta che forma un ovale tutt'attorno si legge «Vita hominum flos est» (fig. 38): tolto il personaggio, si trovano infatti presenti, in forma di ridotto campionario, tutti gli oggetti tipici utilizzati dai naturamortisti per simboleggiare la vanità delle cose. Ma Sweert fa qualcosa di più, rivendica pure al suo *Florilegium* una precisa funzione morale e a se stesso, indirettamente, quella di *praeceptor*. Nel presentare infatti l'opera al lettore, egli dichiara di averla composta anche per indurre a una meditazione sulla brevità e fragilità dell'esistenza, per far sì che tutti comprendano, osservando la bellezza di ciò che Dio ha creato, che la vita è simile a un fiore («ut ex ijs discamus vitam nostram flori omnimode similem esse»)[120].

Tutti questi ultimi non sono certamente altro che indizi, deboli luci gettate su di un percorso di lettura assai tortuoso, nel quale forse, a questo punto, andrebbero pure messi i due allucinanti *memento mori* (ora nella collezione di Lord Aberconway) e i vari disegni con allegorie macabre del più grande illustratore italiano della natura, Jacopo Ligozzi[121]

[116] Cfr. VECA, 1981, pp. 48-52.

[117] MORASSI, 1931; cfr. anche FISCHER, 1932.

[118] Cfr. PIPER, 1963, pp. 350-351.

[119] SWEERT, 1612; CULPEPER, 1652.

[120] SWEERT, 1612, p. n.n., «Ad candidum lectorem».

[121] Cfr. *La natura morta*, 1964, pp. 26-27. Per l'attribuzione al Ligozzi del frontespizio, fittamente popolato di scheletri umani e animali, della

(fig. 39). Ma al di là di ogni loro possibile e giustificabile ampliamento, quella che comunque resta è una felice, irripetibile stagione di profonda collaborazione fra artisti e studiosi della natura, una stagione che copre gran parte dell'età moderna e nella quale la vista degli uni e degli altri cessa di concentrarsi esclusivamente sull'uomo per trasferirsi sul mondo e prendere atto dell'infinita molteplicità del reale. Mentre pittori, incisori, artigiani si avvalgono, più o meno direttamente, anche delle ricerche dei naturalisti, questi ultimi, a loro volta, traducono immediatamente in immagine ogni osservazione. E a sostenere gli uni e gli altri, a spronarli verso questo censimento figurativo, sta la comune ammirazione per la varietà e la bellezza delle forme della natura; quell'ammirazione stupita che Georg Hoefnagel, su una sua tavola, esprimeva anche con una scritta che sembra essere il sigillo stesso della sua arte: «Per tal variare natura è bella»[122].

De vocis auditusque organis historia anatomica, dell'anatomista Giulio Casserio (stampata a Ferrara nel 1601), cfr. CAZORT, 1987.

[122] HOEFNAGEL, 1592, Pars secunda, tav. 12.

Parte seconda

Ricreare il mondo

Dal 'Teatro del mondo' ai mondi inventariati: aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna

a) *La lunga stagione della 'curiosità'*

Nel libro IV del *De Genealogiis Deorum Gentilium* Boccaccio, per provare l'esistenza dei giganti nell'antichità, narra del ritrovamento d'un gigante morto avvenuto ai tempi suoi in una caverna presso Trapani da parte di alcuni uomini intenti a scavare «i fondamenti d'una casa pastorale». Dissoltosi in polvere al tatto il corpo dell'essere straordinario, «furono trovati solamente – prosegue lo scrittore toscano – tre denti anchora intieri, e d'una estrema grandezza...I quali i Trapanesi per testimonio del trovato gigante, e in eterna memoria d'i posteri, ligarono con filo di ferro, e gli appesero in una certa chiesa della città fabricata ad honore dell'Annunciata»[1]. L'episodio è assai significativo non solo come testimonianza di una credenza assai diffusa nell'esistenza di questi esseri sovraumani[2], ma anche perché costituisce una chiara prova dell'utilizzazione, attorno alla metà del Trecento, della chiesa come luogo di conservazione e ostensione delle testimonianze del passato e di oggetti miracolosi e/o meravigliosi.

Fortemente ambite e gelosamente custodite erano, come ben sappiamo, le reliquie dei santi. Grazie ad esse, veri e propri strumenti efficacissimi di propaganda, chiese e comunità ecclesiastiche acquistavano fama, accumulando, di conse-

[1] BOCCACCIO, 1554, lib. IV, cc. 80*r*-80*v*.

[2] Sulla persistenza di tale credenza, anche in piena età moderna, e sul dibattito ad essa collegato, cfr. MURRAY, 1904, pp. 45-50 e soprattutto CÉARD, 1978 e SCHNAPPER, 1986.

guenza, ingenti ricchezze sotto forma di offerte di devoti e pellegrini. Ove necessario tali offerte venivano sollecitate dagli ecclesiastici che, con ingegnosità degna dei più smaliziati uomini d'affari, presentavano, per così dire, a domicilio le reliquie durante le questue itineranti[3]. Ma se la reliquia costituiva la presenza centrale e, in fondo, più giustificata all'interno dello spazio sacro, essa non esauriva la vasta gamma di oggetti che i custodi dei santuari dovevano sorvegliare con vigile attenzione. Ori, argenti, monete, pietre preziose in primo luogo, certo, ma poi anche tutta una serie di reperti naturalistici tali da costituire quello che oggi può sembrare a noi un confuso ed eterogeneo museo di scienze naturali: coccodrilli, corna di rinoceronte, zanne di elefante, uova di struzzo. Ma nessun intento museografico o, più in generale, scientifico stava alla base di questo tipo di raccolte. All'interno della chiesa confluiva, nel Medioevo, tutto ciò che suscitava meraviglia, che era raro, straordinario: straordinario per i poteri miracolosi (le reliquie), per i materiali preziosi e la pregevole lavorazione (i prodotti dell'oreficeria), come testimonianza di un lontano e mitico passato (gli avanzi dell'antichità) o di una natura sconfinata, inquietante e meravigliosa (gli oggetti naturalistici, soprattutto esotici). Le creazioni artistiche e i prodotti della natura non venivano riuniti per il loro valore storico-documentario, ma per la loro preziosità e, in particolare, per ciò che simbolizzavano, per i rimandi impliciti che essi racchiudevano in sé.

Tutti questi oggetti rappresentavano, come è stato osservato, altrettanti legami tra il visibile e l'invisibile[4]: tra il visibile e la divinità, come nel caso dei resti del corpo di un santo; tra la realtà presente e mondi lontani nel tempo e nello spazio come nel caso dei reperti archeologici e naturalistici. Nel momento stesso in cui accoglieva negli edifici sacri oggetti, la Chiesa – come istituzione e unica, legittimata detentrice del sapere – si arrogava anche il diritto di interpretarli e caricarli di significati. Collocata nel santuario la meraviglia

[3] Cfr. Heliot-Chastang, 1964-1965.

[4] Cfr. Pomian, 1978, pp. 341-346.

cessava di essere tale o meglio veniva dotata di un senso e di uno scopo entro le imperscrutabili coordinate del piano divino. Quello stesso meccanismo della spiegazione allegorica che, come ha dimostrato Le Goff, scattò più o meno rapidamente nei confronti di quelle creature mostruose che si credeva popolassero la lontana terra indiana[5], dovette sostanzialmente venire applicato anche a tutti quei prodotti della natura che, per la loro novità e stravaganza, rischiavano di sconvolgere schemi tradizionalmente consolidati, di essere interpretati come altrettanti errori o enigmi inspiegabili all'interno dell'ordinato e finalizzato disegno della creazione. Viste allora come espressioni, quant'altre mai evidenti, dell'onnipotenza divina, queste testimonianze singolari potevano anche divenire oggetto di un cerimoniale simile a quello delle reliquie: è il caso, ad esempio, dei corni di unicorno conservati nel tempio di San Marco a Venezia e che venivano mostrati al pubblico, come ricorda il Paré nel Cinquecento, in occasione delle feste solenni[6].

Denti di gigante, dunque, nel secolo XIV; corni di unicorno nel XVI: ancora nel tardo Medioevo e ben entro l'età moderna il costume di demandare alla Chiesa la conservazione e la lettura dei *mirabilia* non può certo dirsi definitivamente scomparso. Eppure proprio nel corso del Basso Medioevo, mentre la Chiesa vede intaccato il suo ruolo di preminente, se non unico centro della vita associata, altri ambienti si propongono come sedi di collezioni e a quello ecclesiastico si affianca un collezionismo laico.

A partire da alcune grandi raccolte come quella di Jean de Berry, un nuovo tipo di collezionismo si viene affermando in tutta Europa, dapprima come ampliamento e trasformazione del tesoro e dell'armeria signorili, quindi sotto forma di raccolte che anche i privati iniziano faticosamente a costituire. Ma se differenti saranno le sedi delle collezioni e lo status sociale dei collezionisti, per secoli ancora molti di quegli stessi oggetti, soprattutto naturalistici, che costituivano l'ar-

[5] Le Goff, 1977 (b).

[6] Paré, 1840-1841, p. 499.

redo del tempio sacro, continueranno a essere ricercati con grande accanimento e a costituire il vanto delle raccolte. Una collezione signorile, per restare agli esempi sopra ricordati, non potrà dirsi completa senza la presenza di almeno un rarissimo e costoso corno di unicorno; denti e ossa di gigante si troveranno ancora nei secoli XVI e XVII in musei e studioli come quelli dello speziale mantovano Filippo Costa[7], del patrizio veneziano conte Giorgio Cavazza[8], di Federico Cesi, principe dell'Accademia dei Lincei[9]. Neppure a un oggetto sacro per eccellenza come le reliquie il collezionismo laico si sentirà di rinunciare: se Carlo V ne porterà con sé nel ritiro di Giusto assieme a quadri, orologi, strumenti geometrici, pietre preziose dotate di magici poteri[10], e suo figlio Filippo II metterà a soqquadro l'intera Europa per avere nel nuovo palazzo reale, l'Escorial, corpi interi di santi, teste, gambe, braccia e frammenti in numero incredibile[11], anche un piccolo collezionista come Antonio Giganti, a Bologna, non mancherà di cercar di sfruttare la traslazione del corpo di qualche santo per ottenere una piccola «portiuncola»[12].

Accanto al persistere indubbio di questi gusti tipicamente medioevali, si manifesta però la tendenza a raccogliere, in modo sempre più massiccio e soprattutto con competenze e finalità affatto originali, una nuova categoria di oggetti: i reperti archeologici, le testimonianze della classicità greca e romana. Con le produzioni artistiche contemporanee che, in seguito al venir meno di una concezione dell'arte eminentemente sacrificale vengono via via apprezzate per loro stesse, prendono sempre più piede le cosiddette anticaglie.

Si tratta di un aspetto del collezionismo che può essere evidentemente interpretato e giustificato solo come una delle

[7] Cfr. *La scienza a corte*, 1979, p. 49.

[8] Cfr. Sansovino, 1663, p. 394.

[9] ANLR, *Archivio Linceo,* Ms 32, c. 88*v*.

[10] Cfr. Prescott, 1978, pp. 72-89.

[11] Cfr. Trevor-Roper, 1980, p. 56.

[12] Cfr. Fragnito, 1988, p. 170.

tante sfaccettature del movimento umanistico. La riscoperta della classicità e la sua utilizzazione come insuperabile modello, da un lato; una concezione scientifica dell'arte che progressivamente escludeva qualsiasi richiamo alla semplice manualità, dall'altro, furono in sostanza i due fattori fondamentali che diedero impulso, motivandolo, al collezionismo artistico e antiquario. Al di là delle raccolte messe insieme da pittori e scultori aventi anche, se non soprattutto, uno scopo pratico, funzionale alla creazione artistica, tale collezionismo, in particolare a partire dal secolo XV, vede il suo sviluppo quantitativamente maggiore – e per le superiori disponibilità finanziarie e per ragioni di prestigio e legittimazione – all'interno delle corti e delle grandi famiglie italiane. Ma sicuramente non si mostrano da meno nella caccia alle vestigia del passato numerosi membri della classe patrizia e mercantile e molti intellettuali: a questi ultimi, anzi, si devono sicuramente, nell'esercizio della loro funzione di guida culturale, le prime indicazioni verso questo nuovo tipo di raccolta e l'orientamento di un gusto che via via si diffonderà in modo impetuoso. Gli studioli, nati come luoghi di una appartata meditazione ricollegabile all'ideale petrarchesco della vita solitaria, come spogli ambienti per il dialogo con i grandi del passato, vedono il tavolo, le mensole e le scansie riempirsi progressivamente di oggetti. Dapprima libri, ma poi, come testimonia l'opera del Carpaccio raffigurante Sant'Agostino nello studio, anche piccoli bronzi, vasi, conchiglie, strumenti scientifici[13].

Non ci si accontenta più della parola, del pensiero degli autori antichi: alla ricostruzione mentale del mondo classico se ne vuole affiancare una concretamente visibile, della storia narrata, tramandata prima solo attraverso le opere letterarie si cercano testimonianze e riscontri palpabili. È in questa prospettiva, allora, che, al di là della facile reperibilità e del piccolo formato, si spiega la grande preferenza accordata dai collezionisti a monete e medaglie. Non stupisce che il veneziano Federico Contarini ne avesse nel suo museo oltre

[13] Cfr. LIEBENWEIN, 1977, pp. 134-135.

1700, parte in «metallo», parte in argento e parte in oro[14]: grazie ad esse, infatti, il collezionista poteva finalmente avere davanti agli occhi tutti quei personaggi che aveva incontrato sfogliando i testi classici, dare un volto preciso agli autori di tante nobili imprese[15]. Così come sarà per le serie tanto diffuse dei ritratti di uomini illustri, le medaglie non vengono quindi raccolte per l'intrinseco valore artistico, ma per il loro significato storico-documentario, per quel proporsi come altrettante illustrazioni della storia, come «punti di appoggio per l'immaginazione»[16].

Dalla metà del Quattrocento, però, una particolare motivazione del collezionismo artistico e antiquario, certo già viva in precedenza, ma assai più latente, sembra prendere il sopravvento sulle giustificazioni esclusivamente scientifiche e culturali: il prestigio, l'onore e il decoro della stirpe. Questo incentivo non appare rilevante solo per il collezionismo delle grandi dinastie signorili e, in particolare, di quelle in forte ascesa, come, ad esempio, i Gonzaga a Mantova, ma anche per quello del patriziato nel suo complesso. È un collezionismo, quest'ultimo, che certo per il fatto di essere 'privato', non può essere uniformemente classificato come minore. Non di rado, anzi, il nobile vede nella raccolta un'arma con la quale entrare efficacemente in competizione con la famiglia dominante, un terreno di scontro dal quale può sperare di uscire vincitore, insomma una sorta di contraltare culturale a quella perdita di potere politico alla quale, pur con infinite resistenze, si è comunque dovuto in gran parte rassegnare. Parimenti per chi invece nobile non è, o tale è da poco diventato, la collezione rappresenta uno strumento di elevazione sociale e di legittimazione quanto mai valido.

Tutti questi aspetti del collezionismo appaiono macroscopicamente evidenti nella repubblicana Venezia, in una città, cioè, in cui certo manca la famiglia che da sola manovri tutte le leve del potere, ma dove proprio l'originale ordinamento

[14] Cfr. CIPOLLATO, 1961.

[15] Cfr. WEISS, 1973², pp. 167-179.

[16] CHASTEL, 1964, p. 41.

politico sollecita ogni famiglia a sentirsi parte integrante dello Stato e a concorrere alla sua grandezza[17]. Lo spirito di emulazione, l'ansia di emergere e di occupare posti rilevanti all'interno della struttura politico-amministrativa, non mancano di coinvolgere la raccolta; anch'essa, oramai percepita quasi come un obbligo sociale, serve infatti ad accrescere il prestigio della casa e a tramandarne ai posteri il nome.

D'altronde, come è stato notato, il vivace dibattito sui caratteri della nobiltà non tralascia, nel corso del Cinquecento, di soffermarsi sul collezionismo e di emettere su di esso giudizi largamente positivi[18]. Se già Baldassar Castiglione nel suo *Cortegiano* aveva ritenuto necessaria per l'uomo di corte una conoscenza della pittura finalizzata anche ad un miglior apprezzamento «delle statue antiche e moderne, di vasi, d'edifici, di medaglie, di camei, d'entagli e tai cose»[19], nella seconda metà del secolo e in ambiente veneto Gerolamo Capello parlerà dell'«antiquitatum peritia» come di una virtù propria dei nobili, ponendola anche in stretto legame di necessità «cum historia et civili scientia»[20].

Non v'è certo dubbio alcuno che la raccolta di oggetti artistici e archeologici inizi ad essere valutata anche come una forma di oculato investimento finanziario. E non occorrerà attendere i ripetuti richiami fatti in questa direzione dal Boschini nel Seicento[21], ché già nel secolo XVI Gabriele Vendramin non aveva mancato di ricordare agli eredi nel suo testamento (1547), che se egli aveva speso per gli oggetti del museo «molti centenara de duchati», proprio per questo «se hano costà, se chaveria denari molto più del costo»[22]. Eppure l'aspetto finanziario non è certo sufficiente a giusti-

[17] Sul collezionismo in area veneta si vedano ora, oltre a FRANZONI L., 1981, gli ottimi lavori di POMIAN, 1983; POMIAN, 1986; FAVARETTO, 1990.

[18] Cfr., ad esempio, FRANZONI L., 1981, pp. 216-217.

[19] CASTIGLIONE B., 1981, p. 108.

[20] CAPELLO, 1570, p. 135, cit. in COZZI, 1961, p. 212.

[21] BOSCHINI, 1660. Sul valore documentario di quest'opera, ai fini di un censimento delle collezioni artistiche veneziane, cfr. SAVINI BRANCA, 1965.

[22] Cit. in RAVÀ, 1920, p. 156.

ficare le frequentissime disposizioni date per testamento dai collezionisti al fine di salvaguardare, dopo la loro morte, la raccolta dalla dispersione e dalla vendita. Né si tratta unicamente di un sentimento d'affetto verso oggetti che sono stati riuniti a prezzo di tante fatiche «di mente et di corpo» e che hanno apportato al collezionista «uno pocho de riposo et de quiete de hanimo»[23]. Nella collezione, infatti, uomini come Gabriele Vendramin e Federico Contarini non hanno tanto – o solo – investito fatiche e denari, quanto soprattutto il loro nome, quello della famiglia e, più in generale, il decoro e lo splendore dell'intera città. Dare disposizioni affinché la collezione «non si possi mai spezzar»[24], significa allora preoccuparsi di aver garantito un posto nella memoria collettiva, di essere eternamente ricordati tra coloro che più hanno contribuito alle fortune dello Stato.

Tutto il testo della lapide apposta dalle figlie e dai nipoti accanto alla tomba di Federico Contarini è, a parte un breve e generico cenno alle singolari doti d'animo del procuratore di S. Marco, non a caso tutto volto all'esaltazione di quel suo museo creato e accresciuto «urbis et posterorum splendori»[25]. La stessa lapide ricorda i vari tipi di oggetti che formavano la collezione: monete, statue, pitture. Parrebbe quindi di aver a che fare con un tipo di raccolta se non proprio rigorosamente specializzata, certo piuttosto chiaramente orientata verso le creazioni artistiche dell'uomo e dove, al più, potrebbe suscitare qualche perplessità l'arco temporale preso in considerazione. E certo non v'è alcun dubbio che, anche per gli aspetti civili che assumeva con i suoi richiami impliciti ai valori della classicità, fosse questo il tipo di raccolta che, nei secoli XV e XVI, maggiormente assolveva funzioni propagandistiche, meglio serviva a illustrare nel tempo la figura del collezionista e del suo casato.

In realtà è piuttosto improbabile, non solo in epoca rinascimentale, ma per buona parte dell'età moderna, vedere colle-

[23] *Ibidem.*

[24] Cit. in CIPOLLATO, 1961, p. 221.

[25] L'intero testo in COZZI, 1961, p. 208, nota 42.

zionisti che rivolgano il loro interesse esclusivamente ai prodotti dell'uomo, escludendo quelli della natura. Nel testamento, infatti, Federico Contarini, esprimendo la volontà che il suo museo «debbi tutto star unito perpetuamente, et ben custodito» ed elencando gli oggetti contenuti nello stesso, ricorda anche «cose di natura»[26]. Scorrendo più analiticamente l'inventario della raccolta vediamo che di essa facevano parte anche pesci, teschi e pelli di animali vari, terre sigillate, frutti indiani, minerali, un uovo di struzzo[27]. Dall'opera del Sansovino *Venetia città nobilissima et singolare*, abbiamo poi ulteriori indizi di questa commistione tra raccolta d'arte e raccolta scientifica: oltre agli oggetti naturalistici, sembra fosse del tutto ovvio trovare in uno «studio d'anticaglie» come ad esempio, quello di Ottavio Fabri, «instrumenti Geometrici, e Mathematici, cioè: Astrolabij, Quadranti, Radij Latini, Horologij Solari, e Notturni, Sfere, Mappamondi, Livelli, Compassi, e cose simili»[28].

Il fenomeno, per rimanere alla sola Italia, non era certo limitato all'ambiente veneto: nella seconda delle cinque stanze che accoglievano la collezione del toscano Ridolfo Sirigatti sappiamo che c'erano, oltre ad opere d'arte di varie epoche e di vario tipo, «mostri di pesci secchi naturali: chiocciole di madreperle, ed altre conche marine», nonché «musici istrumenti»[29]. D'altronde le grandi collezioni signorili di tutta Europa, quali quelle degli Asburgo, dei duchi di Baviera, dei Medici, dei Gonzaga, offrivano, con il loro eclettismo spesso sfrenato, dei modelli o comunque dei referenti importanti a queste raccolte private.

In un lavoro di una quindicina d'anni or sono, Roberto Paolo Ciardi, rilevando giustamente precise finalità dida-

[26] CIPOLLATO, 1961, p. 221.

[27] *Ibidem*, pp. 225-237.

[28] SANSOVINO, 1663, p. 374.

[29] BORGHINI, 1584, p. 15. Ma si pensi, ad esempio, in pieno Seicento ed in ambiente romano, alla commistione di *artificialia* e *naturalia* che caratterizzava anche la vasta collezione del cardinale Chigi: cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966.

scaliche e culturali, nonché preoccupazioni per la disposizione delle opere, in alcune raccolte rinascimentali, ha individuato in esse i primi e più concreti antecedenti del moderno museo[30]. L'ipotesi è senz'altro pienamente condivisibile a patto però di porre fortemente l'accento sull'aspetto embrionale del fenomeno e, soprattutto, di non accettare poi per scontato uno sviluppo linearmente progressivo, là ove invece saranno ancora evidenti per secoli macroscopiche involuzioni, inquinamenti, tendenze fra loro opposte. Proprio la molteplicità e l'eterogeneità dei fattori che concorrevano a determinare lo sviluppo e l'organizzazione delle raccolte rinascimentali impediscono una loro lettura in chiave esclusivamente modernizzante. In tali collezioni, infatti, potevano convergere e materializzarsi: preoccupazioni di tipo prettamente utilitaristico (particolarmente evidenti nelle collezioni nobiliari inizialmente sviluppatesi dalla necessità politico-militare di incrementare il tesoro e l'armeria); confuse, ma ugualmente vive speranze di piegare il corso degli eventi o di sconfiggere la malattia tramite il possesso di oggetti e materiali dotati di poteri magici e terapeutici (gemme, amuleti, parti di animali, etc.)[31]; ragioni, spesso presenti, di legittimazione e di supporto organico a un potere da poco conquistato (si pensi, ad esempio, all'utilizzazione del mito etrusco da parte di Cosimo de' Medici ed ai conseguenti riflessi sulle collezioni granducali)[32]; il desiderio di visualizzare, nell'unico spazio del museo, tutto quanto era stato descritto in un'opera così venerata dalla cultura rinascimentale come la *Naturalis Historia* pliniana[33].

Tutte queste motivazioni trovavano poi un momento di comune convergenza e di coagulo nel tentativo, ostinatamente

[30] CIARDI, 1976.

[31] Sul significato magico che, ad esempio, le gemme continuano ad avere nel Rinascimento, si vedano le brevi, ma pertinenti osservazioni di DACOS, 1973, pp. 133-137. Ancora utile, se non altro per la ricchezza della documentazione fornita, è il lavoro di EVANS J., 1976.

[32] Cfr. CIPRIANI G., 1975; CIPRIANI G., 1980; *Palazzo Vecchio*, 1980, pp. 19-26.

[33] Cfr. BALSINGER, 1970, pp. 541-544.

portato avanti dai collezionisti, di possedere e conoscere tutta la realtà ricreandola nel museo. L'operazione aveva senz'altro una sua logica giustificazione nell'ambito di una cultura che riteneva possibili un sapere unificato e la realizzazione di un unico, complessivo inventario di tutte le creazioni dell'uomo e della natura. E poiché un frutto dell'abilità e dell'ingegno umani come la pittura era ritenuto in grado non solo di imitare la natura, ma addirittura di superarla e perfezionarla, ecco che la presenza concreta del museo poteva anche essere sostituita da una sua raffigurazione. Paolo Cortese consigliava di ornare le pareti delle dimore del Cardinale con pitture che, oltre a testimoniare le imprese degli imperatori cristiani e la fine ingloriosa di coloro che avevano combattuto il Papato, rappresentassero strumenti matematici, animali e la mappa del mondo con la descrizione delle terre di recente scoperta[34]; gli abitanti della campanelliana *Città del sole* potevano avvalersi, per i loro studi, di una spettacolare e analitica raffigurazione di tutta la realtà[35]. Così se da un lato non meraviglia che Gabriele Vendramin sopperisse alla quasi totale mancanza di *naturalia* nella sua collezione con numerose miniature di animali[36], dall'altro si comprende come i minuziosi ritocchi fatti apportare da Massimiliano I di Baviera a cervi, scimmie, leopardi e cavalli prima di decidersi all'acquisto di una miniatura di Johann König raffigurante Orfeo fra gli animali, fossero espressione di un interesse naturalistico non inferiore al gusto artistico ed anzi ad esso strettamente correlato[37].

Con Massimiliano di Baviera entriamo nell'orbita di quel collezionismo nordico nel quale lo Schlosser ha individuato caratteristiche assai più dispersive ed enciclopediche di quelle riscontrabili nelle raccolte italiane[38]. È chiaro che se si esamina l'ordinamento di *Kunst- und Wunderkammern* quali

[34] CORTESIUS, 1510, ff. L*r*-LIIII*v*.

[35] CAMPANELLA, 1979, pp. 36-38.

[36] RAVÀ, 1920, p. 168.

[37] Cfr. VOLK-KNÜTTEL, 1980, pp. 91-92.

[38] SCHLOSSER, 1974, pp. 117-128 in particolare.

quelle di Ferdinando del Tirolo ad Ambras e di Rodolfo II a Praga[39], o si riflette sull'influsso pressoché nullo esercitato dal primo testo di teoria museografica, quello di Samuel Quiccheberg[40], non si può non essere d'accordo con lo storico austriaco. Ma per quanto riguarda poi la penisola italiana occorre esser cauti nel parlare di senso della misura, di razionalità, di freno all'enciclopedismo offerto dalla tradizione classica, e sarà invece forse più realistico distinguere fra un collezionismo quattrocentesco prevalentemente artistico e antiquario, ed uno cinquecentesco nel quale, anche in seguito alle nuove scoperte geografiche e parallelamente all'enorme fioritura degli studi di storia naturale, vengono a giuocare un ruolo importante gli oggetti naturalistici.

Proprio nel momento in cui i valori rinascimentali entrano in crisi, si dilatano i confini della terra e dello spazio ed il microscopio sta per rivelare aspetti prima sconosciuti, mentre la «nuova filosofia – come scriverà John Donne – mette tutto in dubbio»[41], la collezione sembra diventare il simbolo di

[39] Per una prima visione d'insieme dei contenuti e dei criteri organizzativi delle collezioni degli Absburgo, si veda, oltre al classico lavoro dello Schlosser, LHOTSKY, 1941-1945; SCHEICHER, 1979. Per quanto riguarda più in specifico le raccolte di Rodolfo II, oggetto, in questi ultimi anni di approfonditi studi, si veda, oltre ad EVANS R.J.W., 1973, *Die Kunstkammer*, 1976 e *Prag um 1600*, 1988, con ricca bibliografia.

[40] Cfr. SCHEICHER, 1979, pp. 68-71. L'opera del Quiccheberg cui ci riferiamo è ovviamente QUICCHEBERG, 1565. Quando parliamo di scarsità di influssi esercitati da questo testo, intendiamo su di un piano di organizzazione più razionale, di suddivisione sistematica in classi e sottoclassi delle raccolte. Che invece l'opera del Quiccheberg, ricollegandosi al «Teatro della memoria» di Giulio Camillo, sia stata estremamente importante nell'esplicitare e nel diffondere i nessi esistenti tra arte della memoria e collezionismo, è un dato oramai acquisito e che peraltro conferma alcune conclusioni del nostro discorso, relative soprattutto alle raccolte nordiche. Tra i lavori che trattano di questo problema ci limitiamo a ricordare: HAIÓS, 1963; DACOSTA KAUFMANN, 1978 (a), ora anche in DACOSTA KAUFMANN, 1978 (b), pp. 103-123; BOLZONI, 1980.

[41] DONNE, 1986, p. 276: «And new philosophy calls all in doubt...When in the planets, and the firmament/ They seek so many new; they see that this/ Is crumbled out again to his atomies./ 'Tis all in pieces, all coherence gone;/ All just supply, and all relation... ».

un'istintiva difesa contro l'ignoto, tentando di inseguire, ammucchiare e classificare tutti gli infiniti frammenti in cui si è dissolta la realtà. Mentre un nuovo collezionismo prende l'avvio come adeguamento alla non più circoscrivibile complessità del sapere, quello vecchio conosce il suo momento di massima enfasi. Il museo, il giardino, il serraglio, le illustrazioni scientifiche, nani e selvaggi accolti e mostrati come pezzi rari, vanno a costituire quel «Teatri del mondo» dal cui centro il collezionista ha la sensazione di esercitare ancora un rassicurante dominio[42]. La raccolta può dilatarsi enormemente, uscire dalle poche stanze per coinvolgere, come quella del veneziano Santo Cattaneo, l'intero palazzo: «Insomma si può dire, che in questa Abitatione, via sia la Terra, il Mare, il Monte, il Piano, la Città, la Villa, il Bosco, la Selva, il Giardino, e finalmente tutto quello, che può rallegrare, e ricreare gl'animi, e le menti»[43].

Eppure, a conferma del bifrontismo che sovente la caratterizza, quella stessa cultura che provoca accelerazioni in senso enciclopedico, sollecita la formazione di raccolte notevolmente più compatte e circoscritte quanto agli oggetti contenuti. Accanto ai notturni ambienti saturnini finalizzati ad una contemplazione esoterica e affatto solitaria, vediamo aprirsi luminosi musei e gallerie fruibili da più ampie cerchie di persone, funzionali ad una miglior salvaguardia delle opere d'arte e alla cui erezione non sono neppure estranei, oltre a disegni squisitamente politici, preoccupazioni educative[44]: è

[42] Sull'uso e sul significato del *tópos* «Teatro del Mondo», cfr. BERNHEIMER, 1956; QUONDAM, 1980.

[43] SANSOVINO, 1663, p. 370.

[44] Così il Bocchi a proposito dell'apertura della Galleria medicea: «Ora perché grande è l'appetito nell'uomo di pascersi della vista di lavori prodotti da ingegni così nobili, così sublimi, dal Gran Duca è permesso a ministri, che anno cura di queste cose, che a chi vuol vederle siano cortesi; onde, come altrui pare attentamente le consideri. Con miglior commodo si veggono queste figure in Galleria, che se nelle pubbliche piazze fossero collocate; perocché fuori da venti, da acque sarebbono maculate, ma qui con pulitezza sono conservate, e per gentil diporto con maniera conforme a somma cortesia ad ora, ad ora si possono vedere»: BOCCHI, 1677, pp. 111-112. Cfr. BAROCCHI, 1979, pp. 29-30.

assai significativo che ad un unico personaggio, Francesco I de' Medici, si debba la costruzione dello Studiolo, la sua smobilitazione e la creazione della Galleria[45].

Il collezionismo della penisola, anche nel momento stesso in cui sembra aprirsi ad alcune suggestioni provenienti dall'Europa centro-orientale, inizia, o meglio, forse, continua, ad orientarsi – anche se certo, come vedremo, in modo tutt'altro che compatto – su proprii e originali percorsi. I supporti in favore di una tale asserzione non mancano: ricordiamo solo quella testimonianza primoseicentesca del marchese Giustiniani sull'uso, invalso in Italia, Fiandra e Francia, «di parare i palazzi compitamente co' quadri»[46], che è certo assai significativa, poiché individua implicitamente tutta un'area dell'Europa occidentale in cui il collezionismo artistico pare trovare un suo sviluppo connesso ad una maggiore autonomia; o, in altro campo, la descrizione fatta dal mantovano Giovanni Battista Cavallara del museo del suo concittadino Filippo Costa, nella quale si sorvola rapidamente su cose come «i vasi, le medaglie, le monete, le pitture, le scolture, i gietti, i libri», perché, pur dimostrando «il nobil animo» del loro possessore, «sono fuori del subietto fisico»[47].

Alla relativa specializzazione che contraddistingue le raccolte italiane non sono certo estranei da un lato la polemica contro la scienza portata avanti dalla trattatistica tardo-manieristica in funzione di una valutazione tutta intellettuale e idealistica dell'operazione artistica, il nuovo ruolo sociale assunto dagli artisti anche tramite la creazione delle accademie, il dibattito sui generi e la discriminazione delle arti minori[48]; dall'altro un minor indulgere, da parte degli scien-

[45] Cfr. BAROCCHI, 1982.

[46] GIUSTINIANI, 1981, p. 45.

[47] In *La scienza a corte*, 1979, p. 51.

[48] Non è certo questa la sede per tentare la stesura di una bibliografia minimamente esaustiva su di un nodo così complesso di problemi. Fra i testi che abbiamo tenuto presenti ricordiamo solo quelli fondamentali di PANOFSKY, 1952; BLUNT A., 1966; PEVSNER 1982; e inoltre il libro di BOLOGNA, 1972, nonché i più recenti lavori di ROSSI S., 1972; ROSSI S., 1974; ROSSI S., 1986.

ziati della penisola, a quei sogni pansofici ed a quei progetti enciclopedici tanto diffusi invece nell'Europa centro-orientale, in favore di una ricerca più marcatamente empirica e di risultati più immediatamente pratici. In linea di massima si può affermare che se all'individuazione di un più rigoroso collezionismo artistico dà il maggior apporto la classe nobiliare, la circoscrizione di quello scientifico si deve invece ad una variegata schiera – quantitativamente ancor oggi tutta da valutare – di medici, speziali, naturalisti, scienziati e semplici 'curiosi', che iniziano a fare dei loro musei altrettanti embrionali luoghi di ricerca[49].

Un fatto però balza immediatamente all'occhio anche per quanto riguarda le collezioni italiane e, più in generale, quelle dell'Europa occidentale: questa parziale specializzazione non è certo sufficiente a trasformarle immediatamente e limpidamente in moderni musei. Quella «cultura della curiosità» che, come ha dimostrato K. Pomian, permea tanta parte dei secoli XVI e XVII[50], trova infatti un congeniale terreno per manifestarsi proprio all'interno dei musei. Il discorso vale principalmente per quelli scientifici in cui, come si apprende dai cataloghi, vengono soprattutto accolte rarità, curiosità, cose pellegrine, bizzarre, singolari, stravaganti, preziose. L'interesse dei collezionisti non è volto indistintamente a tutti gli animali e a tutte le piante: è soprattutto ciò che è esotico, stupefacente, mostruoso, diverso dalla norma insomma, che viene ricercato. Se, ad esempio, esaminiamo l'inventario delle collezioni di Federico Cesi, di un perso-

[49] L'affermarsi, accanto a quella puramente estetico-ricreativa, della funzione scientifico-didattica del museo naturalistico, è, ad esempio, lucidamente presente ad uno studioso di provincia come il medico marchigiano Costanzo Felici da Piobbico, che così scrive nel 1565 ad Ulisse Aldrovandi: «Soggiongete poi che, essendo stato in Ravenna, vi sete accomodato de molti marmi e che per questo sete ancora in viaggio per Ferrara, per rendere bello, ricco e nobile afatto il vostro museo, che non volete che resti indietro cosa alcuna produtta dalla natura e considerata dal philosopho che non vi entri dentro, *parte per ornamento, parte per delettatione e parte per insignare*»: FELICI, 1982, pp. 74-75 (corsivo nostro).

[50] POMIAN, 1982.

naggio, cioè, per tanti versi singolare e complessivamente aperto ai risultati dell'indagine galileiana, notiamo come un certo enciclopedismo e l'amore per il meraviglioso ne rappresentino ancora i tratti caratterizzanti. Le novità certo non mancano: gioie, argenti, quadri e «instrumenti d'ottone matematici» sembrano aver trovato loro collocazioni particolari al di fuori del museo naturalistico vero e proprio, ma all'interno di quest'ultimo vediamo poi ossa di gigante e di balena, pesci, coccodrilli, coralli e madreperle coesistere con archi turcheschi, statuette, monete, studioli, ritratti di uomini illustri e nature morte[51]. Un discorso analogo può essere fatto per il poco più tardo museo del marchese Ferdinando Cospi il cui catalogo, pur dedicando una sezione tutta particolare alla collezione di quadri, è, per il resto, espressione di un intreccio di interessi scientifici, etnografici e antiquari[52].

Queste due raccolte che abbiamo addotto come esempi appartengono già al Seicento, al secolo, cioè in cui iniziano a precisarsi i contorni di un diverso collezionismo e in cui, pertanto, si fanno più evidenti e circostanziate le critiche all'eclettismo disordinato e ai criteri di raccogliere tipici della *Kunst- und Wunderkammer*. Pensiamo solo al disprezzo mostrato da Galileo verso le «coselline» presenti nello studio dei «curiosi»[53] o alle considerazioni acidamente ironiche di La Bruyère su coloro che raccolgono solo «quanto è insolito» e «non riuscendo a rinunciare a nessuna forma di conoscenza, le abbracciano tutte e non ne posseggono alcuna»[54].

Degna di considerazione è anche l'insistenza con cui, nella pittura soprattutto olandese e fiamminga, ricorre il tema della *Kunst- und Wunderkammer* come simbolo di *vanitas*. La precarietà dell'esistenza è infatti ricordata tramite una denuncia della fragilità del possesso che implicitamente suona

[51] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 32, cc. 84*v*-102*v* (ma ora pubblicato in NICOLÒ-SOLINAS, 1986, pp. 206-212).

[52] LEGATI, 1677. Cfr. COMELLI, 1889.

[53] GALILEI, 1890-1909, vol. IX, p. 69 (*Considerazioni al Tasso*).

[54] LA BRUYÈRE, 1981, pp. 282-287.

anche come condanna di quella cultura onnivora e accentratrice che si era illusa di dominare il mondo attraverso la riunificazione caotica di oggetti lontani nel tempo e nello spazio[55]. Di diverso genere, ma non meno significativo ci sembra un piccolo rame di van Kessel, intitolato *Il gabinetto del naturalista*, nel quale colpiscono tre scimmie che mettono in disordine l'intera collezione[56]. Non è forse troppo azzardato vedere in questa raffigurazione una parodia della pretesa, tipica della cultura rinascimentale come anche di taluni suoi esiti seicenteschi, di approdare ad una conoscenza globale. Quella stessa scimmia che ancora nell'opera di Robert Fludd veniva utilizzata come simbolo dell'uomo che riesce a ripercorrere e ricreare tutti i processi della natura[57], è qui invece incapace di padroneggiare gli strumenti del gabinetto, sembra mostrare la vanità, l'assurdità, la follia di ogni operazione conoscitiva fondata sull'unità di tutte le scienze e le arti[58].

Le indicazioni più originali e meditate per la costituzione di un nuovo tipo di museo vengono però, anche se spesso indirettamente, da alcuni dei rappresentanti più autorevoli della nuova scienza. L'attenzione volta pressoché esclusivamente allo studio degli aspetti eccezionali, teratologici e meravigliosi della natura si allarga fino a comprendere gli esseri e i fenomeni più comuni e quotidiani. Il nuovo atteggiamento, già evidente nella prassi di ricerca di vari scienziati come, ad esempio, Tycho Brahe[59], riceve una lucida sanzione teorica da parte di Bacone. Lo studioso inglese, infatti, tramite la descrizione della Casa di Salomone (nella quale

[55] Alcune osservazioni sul significato di tali raffigurazioni in VECA, 1981. Ma per una interpretazione come inventario pittorico del mondo facilmente accessibile alla vista vedi POMIAN, 1982, pp. 539-545.

[56] Se ne veda la riproduzione e la descrizione in *Rubens e la pittura fiamminga*, 1977, pp. 168-169.

[57] Cfr. JANSON, 1952, pp. 304-306; SALERNO, 1963, pp. 195-196; YATES, 1969, pp. 164-165.

[58] L'uso dell'immagine della scimmia come simbolo di follia e vanità è d'altronde ben documentato: cfr. JANSON, 1952, pp. 199-237.

[59] Cfr. DI BONO, 1982, pp. 165-168.

«animali e uccelli di ogni tipo... servono non tanto come spettacolo curioso, quanto per esperimenti di dissezione») o affermando che «tutto ciò che è degno di esistere è anche degno di essere oggetto della scienza» e che, pertanto, è quanto mai necessario indagare le «cause delle cause dei fenomeni comuni», chiarisce anche implicitamente il significato e il ruolo che un museo dovrebbe avere: quello di un centro di ricerca nel quale trovano posto, accanto agli oggetti «preziosi», i «vili»[60].

Non meno significative sono le aperture che troviamo, poco dopo, negli scritti di Cartesio, là ove si afferma che non solo «nella ricerca della verità delle cose» occorre prendere le mosse «dalle più semplici e facili», ma anche che «la vita d'un uomo non basterebbe per acquistare esperienza di tutto ciò che è nel mondo»[61]. Le asserzioni sono particolarmente importanti, perché, oltre a ribadire l'importanza fondamentale degli aspetti più comuni della realtà, prospettano, contro l'enciclopedismo rinascimentale, la necessità di una delimitazione e specializzazione dei campi di ricerca.

Questo atteggiamento di fronte ai fenomeni della natura, che è, ad un tempo, maggiormente analitico e specialistico, si viene coniugando sempre più, nel corso del secolo XVII, con una concezione della scienza fortemente utilitaristica. Ed è proprio questa possibilità di 'usare', di sfruttare i risultati delle ricerche, che spinge gli stati ad una mobilitazione in campo scientifico sconosciuta in precedenza. Non solo la scienza viene coinvolta come oggetto nel processo statale di accentramento, ma anzi di tale processo diventa uno degli strumenti attivi più comunemente usati. In un *Discours* indirizzato al re così si esprimeva l'abate d'Aubignac, analizzando il ruolo delle arti e delle scienze nello Stato:

Les sciences n'instruisent pas seulement en l'art de bien commander, elles donnent aussi les règles nécessaires pour bien obéir...

[60] BACONE, 1975, p. 858 (*Nuova Atlantide*) e pp. 624-625 (*La grande instaurazione*).

[61] CARTESIO, 1967, pp. 30-31 (*Regole per la guida dell'intelligenza*) e pp. 104-106 (*La ricerca della verità mediante il lume naturale*).

Ainsi les rois, en conservant dans leur Etat l'étude des sciences, donnent insensiblement à leurs peuples des chaînes dorées, qui leur plaisent et qui ne leur pèsent pas, qui les retiennent dans l'obéissance sans les tenir esclaves[62].

Tutto ciò che è sapere diventa – o dovrebbe diventare – sapere prodotto dallo Stato e, nello stesso tempo, sapere sullo Stato. Là ove non stende direttamente la sua ala protettiva su organismi sorti per iniziativa privata come accademie e musei, lo Stato cerca di appropriarsi, istituzionalizzandoli e meglio precisandoli, dei progetti che stavano alla loro base.

Assai significativo è quanto accade in Francia durante il Regno di Luigi XIV: la creazione delle accademie di pittura, musica, architettura e delle scienze sancisce la divisione del sapere e l'affermazione di un nuovo tipo di intellettuale, maggiormente organico al potere. L'artista e lo scienziato che lavorano direttamente per il re proclamano la loro estraneità e superiorità rispetto alle antiche corporazioni dei mestieri e ad ogni sperimentalismo di tipo magico-alchemico e, perciò, non fondato sulla ragione.

Come la raccolta di oggetti d'arte diventa funzionale alla glorificazione del sovrano e all'affermazione della sua superiorità, così quella di oggetti scientifici lo è alla produzione di un sapere utile allo Stato. L'azione capillare di Colbert e dei suoi agenti, tesa a fare, di quella reale, la più splendida collezione d'arte del paese, passa anche attraverso la confisca, l'acquisto o, comunque, la messa in ombra delle grandi raccolte private[63]. Sicuramente, dunque, l'operazione va letta all'interno della più generale lotta condotta contro i ceti ed ogni loro affermazione di autonomia e individualità. Il tentativo di spezzare le resistenze dei vecchi centri di potere e di monopolio culturale è quanto mai evidente anche in campo scientifico. Particolarmente emblematica è l'evoluzione di quella sorta di museo all'aperto che era l'orto botanico

[62] D'Aubignac, 1664, pp. 6-8, cit. in Apostolidès, 1981, p. 24.

[63] Tipico è il destino cui va incontro la collezione di quadri del sovrintendente Foucquet dopo che questi è caduto in disgrazia presso il re; cfr. Taylor, 1954, pp. 357-362.

rinascimentale da luogo di godimento estetico di rarità esotiche o strumento totalmente subordinato all'insegnamento della medicina, in istituzione scientifica specifica che tiene conto dell'autonomia acquisita dalla botanica. Quando Guy de La Brosse, ancora sotto Luigi XIII, vuol fare del *Jardin des Plantes* un effettivo centro di ricerca abilitato anche all'insegnamento dell'anatomia e della chirurgia, cerca immediatamente, per parare le pronte rimostranze della Facoltà medica colpita negli antichi privilegi, la sanzione ufficiale e l'appoggio della corona[64].

È dunque per lo più nell'ambito dello Stato e, in particolare, col sostegno esplicito o indiretto di colui che lo Stato impersona, cioè del sovrano, che si dà, anche se per gradi e tra infinite resistenze, una sostanziale trasformazione delle vecchie strutture museali. Le collezioni, certo, rappresentano ancora un bene, una proprietà personale del principe, ma ora si tratta di una proprietà *visibile*, che cioè, anche se non regolarmente e a tutti, viene mostrata. Siamo in presenza di una novità rilevante e che, in fondo, non interessa solo nobili, intellettuali vicini al sovrano e viaggiatori importanti: lo «strepito» fatto nel 1627 dal popolo di Mantova in seguito all'iniziativa del duca Vincenzo di vendere al re d'Inghilterra i pezzi più pregiati delle raccolte gonzaghesche, sta proprio a testimoniare che tale vendita era stata vissuta quasi come un depauperamento dei beni dell'intera collettività e che già iniziavano quindi a farsi più sfumati i confini tra collezione dinastica e collezione pubblica[65].

La raccolta principesca, soprattutto nel secondo Seicento, non si caratterizza però solo per la possibilità di essere vista, visitata da più ampie categorie di persone, né per gli scopi, educativi e scientifici, che inizia a proporsi: l'altra grande differenza, che già si avverte rispetto alla *Kunst- und Wunderkammer*, è rappresentata dalla maggior completezza e dalla sistematicità. L'allargamento progressivo della frattura fra arte e scienza e, all'interno dei due campi, l'individuazio-

[64] Si vedano i lavori di HOWARD, 1975; HOWARD, 1980; HOWARD, 1981.

[65] Cfr. HASKELL, 1981, p. 10.

ne di singoli settori di ricerca, impongono al collezionismo, come già si è accennato, solleciti adeguamenti e trasformazioni. Nell'ottica della specializzazione non saranno più pochi pezzi eccezionali, rari o stupefacenti a qualificare una raccolta, ma la sua completezza: del 'diviso', del 'separato' si dovrà avere tutto. Non solo: questa documentazione più completa richiederà anche di essere ordinata secondo quei criteri scientifici e lungo quelle coordinate spazio-temporali che erano stati del tutto ignorati nelle raccolte enciclopediche. Quello che prende l'avvio è un mutamento che investe non solo, e come più ovvio, le raccolte naturalistiche, ma anche il collezionismo artistico. In questo senso, e per tornare in Italia, assai emblematica suona, ad esempio, l'indicazione di un Mancini di raccogliere i «desegni a mano» in «libri destinti secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nationi e modo di disegno»[66], così come appare indicativa l'attività del cardinale Leopoldo de' Medici, protettore da un lato dell'Accademia del Cimento e dall'altro collezionista di disegni, oltre che di quadri e ritrattini in miniatura, secondo una programmazione rigorosamente scientifica che lo portava non solo a privilegiare scuole e autori poco battuti – e a disporre i fogli, come scrive il Baldinucci, «in libri, con ordine cronologico»[67] –, ma financo a ricercare, per desiderio di completezza documentaria o di organicità, «alcuni maestri non della miglior classe»[68].

Completamente scomparsa allora nel Seicento la *Raritätenkammer*, tramontato definitivamente il collezionismo enciclopedico? No, tutt'altro; ma esso appare, in questo secolo, complessivamente circoscritto in aree, ambienti e gruppi

[66] MANCINI, 1956-1957, vol. I, p. 143.

[67] BALDINUCCI, 1974-1975, vol. I.

[68] *Ibidem*, vol. VI, p. 93 (lettera di Leopoldo de' Medici, ma minutata dallo stesso Baldinucci, diretta a Bernardino della Penna in data 10 giugno 1662).
Sulle caratteristiche della collezione del Cardinale Leopoldo si vedano almeno i seguenti lavori: MELONI TRKULJA, 1975; CHIARINI DE ANNA, 1975; *Omaggio a Leopoldo de' Medici*, 1976; BAROCCHI, 1977; BAROCCHI, 1979, pp. 60-69.

sociali ben definiti. Rispetto a quanto avviene nella Francia dell'Assolutismo, nei Paesi Bassi ed anche nella nostra penisola, sono quelle dell'Europa centrale le raccolte che più faticano a scrollarsi di dosso il peso della tradizione[69]. Il persistere di una profonda inclinazione enciclopedica che non esita a far ricorso a filosofie occultistiche e a procedimenti alchimistici, così come l'evoluzione politico-istituzionale dei singoli stati assai varia e difforme da quella dell'area europea occidentale, sollecitano e giustificano indubbiamente l'attenzione per i *mirabilia* e l'atteggiamento onnicomprensivo verso la realtà[70]. E neppure, forse, rimane estranea a tutto ciò la concezione, tipica delle terre germaniche ancora nel Seicento e ben testimoniata dalla grande diffusione

[69] Al termine del volume di SPON, 1673, si trovano due elenchi di collezioni, uno riferito a Parigi («Noms des curieux de Paris avec leur demeure & la qualité de leur curiosité», pp. 212-218), l'altro al resto d'Europa («Memoire de plusieurs curieux et Antiquaires, dans d'autres Villes de l'Europe», pp. 219-224). Orbene, tra gli oggetti presenti nelle collezioni della prima lista, anche se estremamente eterogenei (strumenti, libri rari, stampe, medaglie, quadri, sculture), non compaiono assolutamente *naturalia* (l'unica eccezione, quella della collezione di M^r^ Marchant, nella quale si trovano «Plantes rares», non fa certo testo, poiché il proprietario è «Botaniste du Roy»). È quindi probabilmente lecito parlare, per queste raccolte parigine, di un progetto, anche se vago, più razionale e specialistico (e, in questo caso, complessivamente orientato verso gli oggetti d'arte).
La commistione di *artificialia* e *naturalia* compare invece nelle collezioni del secondo elenco, non in tutte, però, bensì prevalentemente all'interno di quelle situate in città dell'area tedesca o, comunque, nordica: Basilea, Stoccarda, Ulma, etc.

[70] Sul persistere di una profonda divergenza fra la cultura dell'Europa centrale e quella dell'Europa occidentale lungo tutto il secolo XVII, offre interessanti delucidazioni il volume di EVANS R.J.W., 1981. Per quanto riguarda poi in particolare le terre germaniche, l'esistenza di un gusto diffuso per il raro e l'esotico trova un chiaro momento esplicativo in un dialogo del romanzo *Simplicissimus* (1668), che si svolge fra il protagonista e un collezionista: «Entrai una volta con un signore della nobiltà, in una galleria d'arte, dove si trovavano molte belle rarità. Fra i quadri nulla mi piacque quanto un *Ecce homo*, che, con la sua commovente figura, muoveva a pietà chi lo guardava; a fianco era appeso un dipinto cinese su carta ove si vedevano gli idoli dei Cinesi seduti in maestà, alcuni con l'aspetto di demoni. Il padrone di casa mi domandò quale pezzo della sua galleria mi piacesse di più, e io l'indicai l'*Ecce homo* di cui ho detto. Egli però disse che mi sbagliavo, perché il quadro cinese era assai più

dell'*Hausväterliteratur*, della 'casa' come totalità, come microcosmo e unità autosufficiente non solo a livello economico, sociale e politico, ma anche culturale[71].

Sebbene la riorganizzazione imposta nel 1669 dal duca Eberhard III del Württemberg alla sua *Kunstkammer* di Stoccarda contenesse interessanti novità quali un più ampio permesso d'accesso (dal quale però erano ovviamente escluse «persone comuni o sospette o prive di considerazione sociale») e la distinzione fra *naturalia* e *artificialia*, gli agganci con il passato rimasero tuttavia piuttosto evidenti. Inoltre l'inventario che l'antiquario Adam Ulrich Schmidlin iniziò a stendere nel 1670, oltre all'assenza pressoché assoluta di annotazioni di carattere storico, presenta criteri di classificazione quasi esclusivamente basati sulle caratteristiche esteriori, sui materiali e la provenienza esotica. La cosa non deve stupire visto che anche quelle che, secondo il duca, avrebbero dovuto essere finalità della raccolta assai più al passo coi tempi, si riducevano sostanzialmente «alla ricreazione e al divertimento della casa principesca» e «allo splendore, alla gloria e al prestigio della residenza»[72].

I gusti e le tendenze del collezionismo nordico troveranno peraltro ancora riscontro, a mio avviso, nella settecentesca *Museographia* del Neickel, un'opera forse assai meno letta di quanto presupporrebbero i giudizi di modernità sovente espressi oggi dagli studiosi. Lo smembramento della *Kunst- und Wunderkammer* proposto dall'autore e l'individuazione di raccolte più compatte e specializzate, non riescono infatti a nascondere la costante preferenza di fondo accordata agli

raro e quindi più prezioso, e che non lo avrebbe dato per dieci di quegli *Ecce homo*.
«Signore» risposi «il vostro cuore è come la vostra bocca?» «Lo credo bene» mi rispose.
«Dunque» risposi allora «il dio del vostro cuore è quello il cui ritratto voi, con la bocca, dichiarate essere il prezioso».
«Pazzo» mi disse «io stimo la rarità». (GRIMMELSHAUSEN, 1982, p. 65).

[71] Sull'origine e il significato di tale struttura si vedano i fondamentali lavori di BRUNNER, 1970; BRUNNER, 1972.

[72] FLEISCHHAUSER, 1976, pp. 77-84 (traduzione nostra).

oggetti rari e meravigliosi. Altrettanto sintomatico è l'invito a vedere e interpretare la raccolta come una glorificazione di quel Dio meraviglioso esaltato nei Salmi di David che, per sua natura invisibile, si manifesterebbe appunto attraverso gli oggetti eccezionali della *Wunderkammer*[73].

Quanto avviene in Inghilterra, invece, ci aiuta a valutare meglio altre cause di sopravvivenza e fortuna del collezionismo eclettico. Nell'isola infatti il persistente interesse, lungo tutto il Seicento, per le curiosità e le rarità (ben messo in luce, ad esempio, dall'assetto del museo Tradescant)[74] va di certo anche collegato al ritardato avvio della passione collezionistica, nonché ad uno sviluppo prevalentemente avvenuto in ambito privato. È a questo secondo elemento che occorre porre attenzione, perché la diversità strutturale, la dicotomia quasi, spesso esistente tra raccolta principesca e raccolta privata costituisce un tratto caratterizzante anche di quelle aree d'Europa per le quali si è precedentemente parlato di uno sviluppo del collezionismo più specialistico.

Abbiamo anche visto come le prime indicazioni per una razionalizzazione e storicizzazione delle raccolte, nonché per un loro uso educativo e scientifico, siano venute inizialmente dai collezionisti privati. Orbene ora occorrerà notare come, nel corso del secolo XVII, questo ruolo d'avanguardia perda progressivamente di significato. Infatti nel momento stesso in cui il principe, e cioè lo Stato, attiva il controllo di ogni produzione culturale e provvede alla gestione diretta della ricerca scientifica con una capacità progettuale ed una ricchezza di mezzi coi quali il privato non può assolutamente competere, quest'ultimo, estromesso più o meno bruscamente da settori operativi e da ruoli propositivi che gli erano propri, non ha altra scelta che il ripiegamento sul collezionismo

[73] NEICKEL, 1727, p. 451.

[74] TRADESCANT, 1656. Già molto indicativa è la Prefazione («To the Ingenious Reader») nella quale, oltre ad essere messa in evidenza la presenza contemporanea di *artificialia* e *naturalia*, si parla degli oggetti della collezione unicamente come di «Rarities» e «Curiosities». Sulla raccolta cfr. *Tradescant's Rarities*, 1983.

come passatempo e su di un tipo di raccolta che, incapace di proporsi all'attenzione per la sua scientificità, attiri almeno i visitatori e ne susciti il consenso tramite le 'meraviglie'.

Torneremo anche in un successivo capitolo su questo argomento, ma già qui varrà la pena di manifestare più di un dubbio sul fatto che le collezioni private seicentesche, anche quelle più notevoli, fossero state concepite ed effettivamente funzionassero, nella loro totalità, come centri di ricerca[75]. Iniziate infatti per «nobile passatempo»[76] od «honesto tratenimento»[77], esse rappresentavano per lo più il risultato di sforzi come quelli compiuti dal veronese Lodovico Moscardo che per trent'anni si era impegnato a mettere insieme oggetti «che più havessero del pellegrino, e nell'Arte e nella Natura»[78]. Di «rare singolarità della Natura, e dell'Arte» si parla nel catalogo del museo Settala[79], di «singolari manifatture dell'Arte» e «opere curiose della Natura» in quello del museo cospiano[80]: le descrizioni degli oggetti, come si vede, non cambiano di molto e sono tutte concordi nell'indicare un collezionismo enciclopedico e tutto volto alla ricerca del pezzo eccezionale e stravagante. Neppure devono trarre troppo in inganno le frequenti dichiarazioni dei collezionisti volte a rivendicare un uso delle loro raccolte da parte di studiosi. Quanto afferma lo Scarabelli nel suo catalogo del museo Settala, di aver cioè voluto offrire una versione in volgare di quello precedente del Terzago[81] in seguito alle «istanze di Cavaglieri, e Dame curiose»[82], dà invece bene

[75] Come invece sembra ritenere, in un lavoro peraltro apprezzabile, BEDINI, 1965.

[76] LEGATI, 1677, «Protesta di D. Teodoro Bondoni a Chi legge».

[77] MOSCARDO, 1672, p. n.n.

[78] *Ibidem*, p. n.n.

[79] SCARABELLI, 1666, p. n.n. «A chi legge». Su tale raccolta si veda, oltre al vecchio lavoro di FOGOLARI, 1900; TAVERNARI, 1979; TAVERNARI, 1980 e soprattutto *Septalianum Musaeum*, 1984.

[80] LEGATI, 1677, p. n.n., «Protesta ... a chi legge».

[81] TERZAGO, 1664.

[82] SCARABELLI, 1666, p. n.n., «A chi legge».

l'idea, crediamo, di quale fosse il tipo di pubblico che visitava solitamente tali collezioni.

Spesso lucida e disincantata è la coscienza di non poter competere con il «Museo alimentato da una magnificenza Reale»[83], ma proprio per questo vieppiù si insiste sulla rarità dei pezzi, sulla unicità e non sulla loro completezza. I visitatori, gli estimatori delle collezioni eclettiche – italiane e non – d'altronde non mancano; ma se pur fra essi vanno annoverati anche scienziati, si tratta per lo più di dilettanti, di viaggiatori, di 'virtuosi', di «Cavaglieri, e Dame curiose» appunto, attratti da tutto ciò che sorpassa la norma e interessati ad abbracciare in poco tempo e con un unico sguardo tutto lo scibile. In particolare i viaggiatori, i gentiluomini in viaggio d'istruzione fanno di queste raccolte delle tappe obbligate: rapide conoscenze e oggetti insolitamente meravigliosi, quanto mai adatti ad essere utilizzati come materia sbalorditiva di racconto una volta avvenuto il ritorno in patria, costituiscono motivazioni ampiamente sufficienti per giustificare tali visite. Molto esplicite sono, a questo proposito, le riflessioni di Johann Georg Keyssler: dopo il racconto dettagliato degli oggetti presenti in una delle tante raccolte eclettiche da lui visitate, quella di Ambras, il viaggiatore tedesco osserva infatti come la vista di tali musei non possa che essere «of considerable advantage to young gentlemen, who before their travels have made a progress in the sciences; as they throw a great light upon the knowledge of medals upon natural and political history, mechanics, mathematics and antiquities»[84].

Una conoscenza enciclopedica fine a se stessa, astratta, senza finalità pratiche, costituisce l'obiettivo del virtuoso[85]. La sua cultura, il suo modo di vivere sono esemplificati e ridicolizzati nella figura di Sir Nicolas Gimcrack, protagonista di una commedia di Thomas Shadwell, che, pur dichiarando di

[83] LEGATI, 1677, p. n.n., «Protesta... a chi legge».

[84] KEYSSLER, 1756-1757, p. 43.

[85] Sulla figura del virtuoso restano ancora fondamentali le pagine di HOUGHTON, 1942; alcune interessanti osservazioni in STONE, 1972, pp. 736-792.

detestare l'acqua, cerca di imparare il nuoto steso su di un tavolo, sotto la guida di un maestro: «I content my self with the Speculative part of Swiming, I care not for the Practick. I seldom bring any thing to use, 'tis not my way. Knowledge is my ultimate end»[86].

Interessarsi delle cose, senza porsi interrogativi sulla loro utilizzazione, manifestare predilezione per tutto ciò che è strano, meraviglioso, fuori dalla norma, essere, in poche parole, 'curiosi': è questo solo l'atteggiamento mentale pienamente consono allo stato di nobiltà, il comportamento che separa chi sta in alto da chi sta in basso; ad Antonio Ulrico, duca di Braunschweig, Charles Patin si rivolgeva scrivendo: «V.A. Serenissima ama la curiosità...Questa lo divertisce senza perder tempo, l'occupa senza applicatione, lo tratiene nell'elevatione senza inquietudine, e nell'attività senza fatica. La Curiosità è il secondo impiego dell'eroe»[87].

I gabinetti di curiosità, i musei e le *Wunderkammern* che coprono, con poche soluzioni di continuità, l'intera mappa d'Europa (sì che il posto di uno che scompare è subito rimpiazzato da un altro o da altri che incessantemente sorgono) rappresentano i luoghi d'elezione in cui tale curiosità può essere proficuamente esercitata, in cui l'apprendimento non è mai disgiunto dalla meraviglia. Durante il Grand Tour il gentiluomo non si sposta tanto da una città all'altra, quanto da un cabinet all'altro. Il mondo reale è, di fatto, visto sovente attraverso microcosmi artificiali: «Non pare già – riferiva ancora Patin, trattando delle sue visite alle collezioni di Amsterdam – che si passi da uno a un altro Gabinetto, ma bensì da un mondo all'altro»[88].

Poco importava che in ogni collezione venissero quasi sempre proposti gli stessi meravigliosi pezzi: idre, basilischi, corni di unicorno, macchine per il moto perpetuo. Una spe-

[86] SHADWELL, 1676, p. 30.

[87] PATIN, 1685, pp. 229-230; ma cfr. anche p. 54: «La curiosità non può toccare se non l'anime grandi poco partecipi di tutte le cose ordinarie».

[88] *Ibidem*, pp. 212-213.

cie di recita veniva messa in scena, con monotona regolarità, in tutte le città d'Europa: il collezionista esibiva come rarità cose che, in realtà, molti altri pure possedevano e il visitatore continuava a meravigliarsi di ciò che tante altre volte aveva visto. Se non si voleva negare valore alle proprie esperienze, era però importante che il viaggiatore si guardasse bene dal dichiarare banale o scontato il contenuto delle collezioni nelle quali era stato introdotto. Anche se non era vissuta come tale, l'entrata in un museo veniva comunque descritta – doveva essere descritta! – come discesa in un «abisso» pieno di tali meraviglie e rarità da ammaliare e quasi imprigionare l'osservatore: «Le Cabinet de Settala – scriveva nella sua *Memoire pour les Voyageurs* Maximilien Misson – est un Abime dans lequel je n'oserois rentrer de nouveau, de peur de n'en pouvoir pas sortir aisément. Plus on en examinera les raretez, plus on y trouverà de satisfaction»[89].

Da parte loro i propietari dei musei non risparmiavano certo gli sforzi per attirare i visitatori. Ben sapendo che erano la ricchezza e la varietà delle curiosità le qualità che si apprezzavano nelle collezioni, essi, non limitandosi a costose e incessanti acquisizioni di nuovi pezzi, non esitarono a fabbricare dei veri e propri falsi. Non mancò, tra i visitatori, chi, come Misson, denunciò, pur moderatamente, questi trucchi (egli parla di «un peu de filouterie»), creati apposta «afin de multiplier & de diversifier les merveilles»[90], ma in generale si accettava di stare alle regole del giuoco: poiché lo scopo dei proprietari e dei visitatori era rispettivamente quello di offrire e di trovare materia di meraviglia, ogni mezzo serviva allo scopo.

[89] Misson, 1731, vol. III, p. 232.

[90] *Ibidem*, vol. I, p. 161.

b) *L'Illuminismo: la ricerca della completezza e dell'ordine*

L'apprezzamento, poco sopra ricordato, manifestato dal Keyssler nei confronti delle collezioni enciclopediche, viene espresso in pieno Settecento, nello stesso secolo in cui peraltro i dettagliati elenchi di musei di tutta Europa presenti nelle opere del Valentini e del Neickel includono ancora numerosissime raccolte di tipo eclettico[91]. Ma rispetto al Seicento la realtà è già cambiata o sta cambiando rapidamente e tali raccolte vengono sempre più configurandosi come anacronistiche sopravvivenze di un passato che progressivamente si allontana.

Lungo tutto il Settecento si consuma l'agonia del collezionismo eclettico, un'agonia certo lunga, stentata, costellata di episodi di ripresa vitale, ma ugualmente chiara e inevitabile. Le critiche puntuali, ma complessivamente isolate che già erano emerse nel secolo precedente contro i caotici 'gabinetti di curiosità', prendono sempre più corpo sino a trasformarsi in un ampio e articolato coro dalle tonalità spesso sarcastiche. Gli attacchi vengono oramai da ogni parte, da filosofi e scienziati come Diderot e Spallanzani[92], da letterati come Akenside, Goldoni e Bettinelli[93], da pittori come Chardin e Hogarth[94]. Le nuove idee illuministiche con i cambiamenti che esse determinano non solo nel campo della scienza e della critica d'arte, ma anche in quello dell'organizzazione

[91] VALENTINI, 1704-1714; NEICKEL, 1727.

[92] Cfr. POMIAN, 1976; OLMI, 1978; SPALLANZANI M. F., 1982; SPALLANZANI M. F., 1985.

[93] Di Mark Akenside (1721-1770), che, come noto, era anche medico, si veda il componimento *The Virtuoso* apparso in «Gentlemen's Magazine», 23 Aprile 1737 (ed ora, limitatamente alla parte più significativa, in *Literature and Science*, 1940, pp. 276-277); del Goldoni la commedia *La famiglia dell'antiquario* e di Saverio Bettinelli il Dialogo *Amore e la Gran Moda* in BETTINELLI, 1796, pp. 187-188.

[94] Pensiamo, in particolare, al dipinto *Le Signe antiquaire* di Jean Siméon Chardin (sul cui significato cfr. *Chardin* 1979, pp. 221-224) e a quello del ciclo *Il matrimonio alla moda* di William Hogarth, *Dal ciarlatano*, nel quale la dimora del guaritore è chiaramente raffigurata come una anacronistica e ridicola *Wunderkammer*.

istituzionale, sollecitano la completa maturazione o la ridefinizione di quei progetti che già nel Seicento avevano investito il museo.

Innanzi tutto vediamo che i processi di istituzionalizzazione del sapere, dichiaratamente attivati dall'Assolutismo come supporto organico al potere del sovrano, nell'ambito del riformismo illuminato (alla luce di preoccupazioni filantropiche ed educative e con il consenso di nuove forze sociali) vengono sempre più finalizzati, senza mediazione alcuna, al pubblico bene e alla realizzazione del «buon ordine»[95]. Alla figura del re che garantiva l'allontanamento dello spettro del «bellum omnium contra omnes» solo tramite la delega alla sua persona di ogni potere decisionale, subentra lo Stato che cerca di assicurare la pace e il benessere tramite una rete, quanto mai fitta ed estesa, di procedure, modalità ed istituti che nel loro insieme vengono a costituire la nuova dimensione del pubblico. È una dimensione che non interessa solo la sfera politico-economica, ma anche quella scientifica, artistica e letteraria. Nel campo che qui ci interessa, quello culturale, si passa da una forma di intervento essenzialmente fondata su una serie piuttosto limitata di istituzioni direttamente dipendenti dal sovrano, ad un'altra assai più raffinata, ramificata e penetrante, mirante ad un allargamento della base del consenso e avente appunto come presupposto la pubblicizzazione e la diffusione del sapere.

I riflessi immediatamente pratici, sul piano politico, di questa capillare azione educativa, non sembrano neppure sfuggire ad uno studioso come il direttore della fiorentina Galleria degli Uffizi, Giuseppe Bencivenni Pelli: «Ovunque la scienza è diventata un bisogno degli uomini, e lo fu ed è ovunque la pace fiorisce, ed i supremi imperanti con squisito genio conoscono, che le cognizioni fanno i sudditi mansueti, e virtuosi»[96]. Non è improbabile che alla constatazione del Pelli debba attribuirsi un valore tutto incidentale, ma è certo,

[95] Sul significato dell'espressione «buon ordine», usata da L.F. Marsili, cfr. GHERARDI, 1980.

[96] PELLI-BENCIVENNI, 1779, p. 205.

però, che egli, in virtù della carica ricoperta, poteva usufruire di un punto di osservazione quanto mai privilegiato anche per questo tipo di problemi. Rispetto al vecchio assetto, infatti, nessuna istituzione culturale, nel corso del Settecento, va forse incontro a così profonde ristrutturazioni come il museo, nessuna risente maggiormente gli effetti di quel «vortice della pubblicità»[97] che caratterizza l'età dei lumi.

I primi provvedimenti dei regnanti riguardano il completamento del processo di separazione della raccolta scientifica da quella d'arte e, in particolare, la collocazione di entrambe fuori dalla dimora principesca. All'individuazione basata solo su più razionali criteri di accorpamento ed enumerazione, subentra ora quella, a tutti fisicamente visibile, realizzata tramite la creazione di specifiche sedi istituzionali. L'allontanamento dalla residenza principesca e il successivo trasferimento della gestione amministrativa dalla corte a una delle sezioni dell'amministrazione statale (evento che, ad esempio, per la Galleria degli Uffizi si realizza nel 1769)[98] costituiscono altrettante necessarie premesse – o, se vogliamo, corollari – della destinazione pubblica e della proclamata funzione educativa delle raccolte: «... quindi l'accesso pubblico alla medesima Galleria facilitò S.A.R. con tali regolamenti, che non tendono ad altro se non a conservare quanto racchiude, ed a lasciare a tutti il pieno uso, ed intiero godimento dei suoi tesori o abbiano il desiderio di studiarvi, o il genio ve li porti a contemplare il bello artificiale, che alla materia l'industria dell'uomo ha saputo imprimere»[99].

Questa straordinaria novità dell'apertura dei musei al pubblico dovette peraltro provocare una altrettanto straordinaria risposta da parte dei visitatori. Restiamo ancora sul caso fiorentino, lasciando da parte il discorso sulle collezioni d'arte

[97] KOSELLECK, 1972, p. 131.

[98] Cfr. MELONI TRKULJA, 1981, p. 11. Nei principati tedeschi analoghe iniziative verranno prese molto più tardi; le già ricordate collezioni del Württemberg, ad esempio, saranno staccate dall'amministrazione della corte solo dal re Guglielmo I nel 1817: cfr. FLEISCHHAUER, 1976, p. 141.

[99] PELLI-BENCIVENNI, 1779, pp. 432-433.

e di antichità che un loro pubblico, anche se limitato, nel corso del Seicento avevano pur sempre avuto e che anche prima della ristrutturazione voluta da Pietro Leopoldo potevano essere comunque visitate, come ricorda il Keyssler, o dando una piccola mancia al custode o prendendo accordi con il Bianchi[100]. Ben diversa doveva essere invece la situazione della «Raccolta di Produzioni Naturali» a proposito della quale ancora nel 1763 scriveva il Targioni Tozzetti nella premessa al suo inventario che «non si suol mostrare ai Forestieri...ed è provisionalmente riposta alla rinfusa, e senza metodo, in una Stanza che si chiama *La Stanza de' Nicchi*, ed in un'altra piccola Stanza, sotto la Scala del Corridoio de' Pitti»[101]. Orbene nel giro di pochi anni questa situazione non solo doveva mutare, ma, ben al di là delle speranze espresse dallo stesso Targioni Tozzetti, subire un vero e proprio stravolgimento[102]. Il Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale, «parto del genio filosofico, e sublime di Pietro Leopoldo»[103], aperto nel 1775 sotto la direzione di

[100] KEYSSLER, 1756-1757, p. 442. Ma sul disordine che doveva regnare anche in tali collezioni si veda, ad esempio, quanto scriveva, nel 1764, il GIBBON, 1965, pp. 231-233: «Siamo tornati a Palazzo Pitti. Non voglio fare la nota dei quadri che in gran numero vi si trovano. Parecchi come ho detto non sono visibili...Siamo andati a visitare la Collezione delle medaglie che fa parte della Galleria, sebbene sia staccata dalla giurisdizione del Bianchi, e affidata alle cure del dottor Cocchi...Le medaglie sono 29.000, ottomila delle quali moderne. Grazie alla trascuratezza del Cocchi sono gettate in un tale disordine che si stenta a seguire la successione dei sovrani».

[101] IMSSF, *Antico* 2378: G. TARGIONI TOZZETTI, *Catalogo delle Produzioni Naturali, Che si conservano nella Galleria Imperiale di Firenze. Disteso nell'Anno 1763*, I, parte I, f. n.n., «Prefazione». Per quanto riguarda invece la situazione generale del collezionismo naturalistico privato nella Toscana della prima metà del Settecento si veda l'accurato lavoro di TOSI, 1989.

[102] Il Targioni Tozzetti, in parte aderendo ancora ad una visione tradizionale del collezionismo, esprime la convinzione che le raccolte, una volta riunite ed ordinate, potrebbero fare «una grandiosa comparsa», risvegliare «l'ammirazione degli Eruditi Forestieri» e, più in generale, «formare un oggetto di piacere, e di meraviglia per li Spettatori»: IMSSF, *Antico* 2378..., I, parte I e II, ff. n.n.

[103] *Saggio del Real Gabinetto*, 1775, p. 1.

Felice Fontana, si rivelerà infatti una macchina statale di pubblicizzazione del sapere quanto mai efficiente e funzionale: secondo quanto riportano i registri si passerà, in soli quattro anni, dai quasi 6.000 visitatori dell'annata 1783-1784 (28 luglio 1783-10 settembre 1784) ai quasi 22.000 dell'annata 1787-1788 (21 maggio 1787-14 luglio 1788)[104].

Anche questa forma di risposta e di esplicito consenso dovette ovviamente contribuire a convincere Pietro Leopoldo della validità della strada intrapresa e stimolarlo, pertanto, all'arricchimento continuo dei due musei. L'opera di potenziamento non conosce soste: ne fanno fede sia i continui aiuti forniti al Fontana[105], sia gli acquisti di numerose raccolte private per la Galleria ed i significativi trasferimenti nella stessa di opere che si trovavano a Palazzo Pitti e nelle ville medicee[106]. Tutti interventi che indicano palesemente l'importanza del ruolo che oramai i musei occupavano nella strategia dello Stato e le aspettative che essi suscitavano in termini di pratica utilità. Non è certo un caso che nel Settecento si precisino e si facciano sempre più rigide le leggi che regolano l'esportazione e la tutela del patrimonio artistico[107], o uno scienziato come Lazzaro Spallanzani debba,

[104] IMSSF, *Archivio storico*: « Giornale del Reale Museo dal 1783 a tutto il 1784 nel settembre»; «Libro in cui vien registrato tutte le persone che vengono a vedere il R. Museo dal 21 Maggio dal 1787 al 1788 fino al dì 12 Luglio 1788».

[105] Con quale interesse Pietro Leopoldo seguisse sin dagli inizi la sistemazione delle raccolte scientifiche, è ben testimoniato da un passo di una lettera del Fontana a Caldani del 1766, là ove lo scienziato roveretano afferma che il suo «impiego» (di Sopraintendente dei Regi Gabinetti di Macchine di Fisica sperimentale) lo porta «a vedere il Principe quasi ogni giorno»: *Epistolario di Felice Fontana*, 1980, p. 259.

[106] Lanzi, 1782, pp. 33, 46, 69, 73. Cfr. Pellegrini Boni, 1982, pp. 276-277.

[107] Per i provvedimenti presi negli stati italiani si veda l'utilissima raccolta *Leggi*, 1978; ma cfr. ora anche Condemi, 1987.
Le maggiori garanzie che, se non altro ai fini della conservazione delle opere, le collezioni pubbliche offrivano rispetto a quelle private, apparivano d'altronde oramai generalmente evidenti nel corso del secolo XVIII. Il medico italiano Gian Lodovico Bianconi, capitato ad Augusta durante i suoi spostamenti in terra tedesca, così rifletteva sulla presenza di «anti-

per esplicito «ordine Sovrano», intraprendere viaggi «sulle montagne del milanese» per corredare il museo di Pavia di «naturali produzioni dello Stato»[108].

Possente inventario dei vari aspetti del reale, strumento educativo e di ricerca senza eguali e vero e proprio fagocitatore di raccolte private, il museo pubblico dell'Illuminismo corrode lentamente ogni residuo margine d'azione alle vecchie forme individuali di collezionismo, sollecita, quasi impone, l'uscita del suddito dalla casa, dal privato e lo accoglie (spesso solo dopo un'operazione di identificazione realizzata con il registro d'ingresso) spingendolo a compiere il percorso – lo stesso, uguale per tutti – di un sapere già in precedenza rigorosamente scandito e organizzato. L'insistenza con cui i governi sollecitano la stesura dei cataloghi dei vari musei e ne richiedono copia[109], risponde precisamente anche all'esigenza, da parte dell'amministrazione centrale, di avere un quadro preciso dei percorsi informativi seguibili dai sudditi e delle conoscenze da essi acquisibili. D'altra parte questa non è che una faccia della progettazione relativa alla destinazione pubblica del museo: la realizzazione del 'buon ordine' della e nella società, possibile solo tramite l'armonico e unitario concorso dei sudditi, postula anche un intervento attivo, partecipato, da parte delle forze più vive del paese. Come in ogni campo, anche in quello culturale la trama

che iscrizioni» e «bassi rilievi» nell'atrio di casa della famiglia Peutinger: «Io mi sono sempre meravigliato, come il senato d'Augusta lasci questi preziosi monumenti in mano di particolari, e non li comperi per collocarli insieme in qualche pubblico luogo, e sottrarli così alle vicende ed ai pericoli, ai quali sono sottoposte le cose private» (BIANCONI, 1763, ma cit. in *Viaggiatori del Settecento*, 1950, pp. 212-213).

[108] SPALLANZANI L., 1958-1964, vol. I, pp. 332, 340-341 (206: lettera al Conte Carlo Firmian in data 4 febbraio 1772; 212: lettera a Giuseppe Rovatti in data 15 luglio 1772; 213: lettera a Charles Bonnet in data 23 luglio 1772). Si veda anche una lettera diretta dallo Spallanzani a Carlo Allioni il 10 febbraio 1772, pubblicata da MAZZOLINI, 1973, p. 285. Più in generale sulle 'missioni scientifiche' dello scienziato scandianese cfr. PIGHINI, 1929; DI PIETRO, 1979, *passim*; *I viaggi naturalistici*, 1981; SPALLANZANI M. F., 1986.

[109] Cfr., ad esempio, SPALLANZANI L., 1958-1964, vol. II, pp. 255-256 (460: lettera a A.S.E. Carlo Firmian in data 25 novembre 1778).

degli interessi dello Stato si intreccia necessariamente, dalla fine del Settecento, con il fitto ordito rappresentato da società, associazioni, *Vereine*, che della fondazione di musei (oltre che di teatri, scuole, società di concerto ed altre forme di promozione culturale) fanno lo strumento principale di formazione (*Bildung*) dei nuovi ceti 'borghesi' in procinto di acquisire dominanza[110].

È chiaro che un museo così diversamente collocato e caricato di funzioni tanto nuove e ambiziose, non poteva continuare a mantenere al suo interno lo stesso assetto dei secoli precedenti, né avvalersi degli antichi metodi di ordinamento. Diderot è molto esplicito a questo riguardo:

> Per costituire un gabinetto di storia naturale non basta accogliere indiscriminatamente e ammucchiare senz'ordine e senza gusto tutti gli oggetti di storia naturale che si trovano; bisogna saper distinguere quel che conviene conservare e quel che bisogna rifiutare, e dare a ciascuna cosa un ordine adeguato[111].

Riprendendo anche in questo caso indicazioni già emerse nel corso del secolo XVII, pressoché tutti i fondatori e i curatori dei grandi musei settecenteschi tengono a ribadire l'assoluta originalità delle loro istituzioni, mettendo in luce il profondo fossato che le divide dalle collezioni eclettiche d'origine rinascimentale. Luigi Ferdinando Marsili critica le *Wunderkammern*, da lui tante volte viste, ritenendole adatte «più per dilettare à fanciulli, à tirarne l'ammirazione di Donne, ed ignoranti, che d'errudire li Studiosi della natura»[112], mentre più tardi Giuseppe Pelli, pacatamente, ma fermamente, condanna la «curiosità troppo generale» dei collezionisti del passato che «ammassavano confusamente quan-

[110] Per un approccio teorico al fenomeno associativo in Germania fra Sette e Ottocento, si vedano le pp. 174-205 dell'importante lavoro di NIPPERDEY, 1976. Più in particolare sulle *Privatgesellschaften* che danno vita a nuovi musei in area absburgica, si può avere un primo quadro informativo da WAGNER, 1977.

[111] *Encyclopédie*, 1770-1775, col. 473a (per la traduzione *Enciclopedia*, 1968, p. 467).

[112] Cit. in SPALLANZANI M.F., 1984, p. 159.

to alle scienze naturali, all'erudizione, alle belle arti in qualche forma apparteneva». Se ciò, prosegue il Direttore della Galleria, «può perdonarsi alle piccole raccolte, le quali dividendole presenterebbero troppi pochi oggetti isolati, che fossero degni di osservazione», non altrettanto è legittimo fare nelle grandi ove invece «l'ammasso informe induce una confusione, la quale offende lo sguardo, e la mente degli spettatori... e le rende sovente oggetto d'inutile, e di disamena comparsa»[113].

Che l'esigenza di specializzazione, al di là della primitiva creazione di musei specifici, continuasse a crescere lungo tutto il secolo, è un dato chiaramente testimoniato dall'insofferenza mostrata a Bologna da un Bolletti verso alcuni criteri di organizzazione della raccolta dell'Istituto delle scienze («E in queste cose [leggi: le mummie collocate nelle 'Stanze della Storia Naturale'], a dir vero, più debbe ammirarsi l'industria degli egizj che della natura; così che appena sembrano dovere aver luogo in quella parte, che tutta alla natura era dedicata»)[114], e, a Firenze, dal proseguimento, anche sotto Ferdinando III, della politica di sistematico allontanamento dalla Galleria degli oggetti non artistici o addirittura di quanto (come i vasi etruschi, i disegni e le stampe) verrà ritenuto disorganico rispetto alla continuità dei dipinti[115].

Ma ancor più radicale era forse stata, nella prassi del collezionismo, la svolta impressa da Scipione Maffei con la creazione a Verona di un «Museo d'inscrizioni»[116]. Non solo lo studioso, che pure coltivava interessi non esclusivamente limitati al campo dell'antiquaria, respinge il modello offerto dal collezionismo enciclopedico: la sua attenzione non è neppur volta genericamente alle antichità, bensì, fra queste,

[113] Pelli-Bencivenni, 1779, pp. 422-423.

[114] Bolletti, 1751, p. 87.

[115] Cfr. Spalletti, 1979, pp. 13-15.

[116] Tra i vari studi dedicati a questa istituzione, cfr.: Marchini, 1972-1973; Mariani Canova, 1975-1976; Franzoni L., 1975-1976; *Il Museo Maffeiano*, 1982; Sandrini, 1982; *Nuovi studi maffeiani*, 1985, *passim*.

alle iscrizioni[117] e le organizza secondo una precisa divisione in classi[118]. Anche il *Lapidario* veronese nulla ha a che fare con quelle collezioni seicentesche create dai loro proprietari per passare il tempo e poi aperte ai visitatori per suscitarne la meraviglia: è invece un museo che nasce volutamente con caratteristiche di istituzione pubblica, in opposizione a ogni forma di «privato vantaggio»[119].

Anche la completezza, in sé sola, non è più considerata, nel secolo XVIII, una caratteristica qualificante del museo: ciò che si richiede è una completezza ordinata con metodo, formata di sequenze concatenate, organizzata per serie[120]. Alla base del nuovo collezionismo non sta più l'accoglimento

[117] MAFFEI, 1955, vol. II, p. 957: «Io ho medaglie ed altro, e tutto darò per sassi perché a questo solo genere mi son fissato, non credendo bene di abbracciarne più d'uno».

[118] *Ibidem*, vol. I, p. 226: «Penso di fargli incastrar tutti in una muraglia d'un gran Cortile, con ornamenti e riparo, dividendo per Classi, le spettanti a Deità, le Imperatorie, o Consolari, le sepolcrali e tutto alternando di bassi rilievi corrispondenti»; ma cfr. anche, ad esempio, p. 304 e MAFFEI, 1720. Sulla sistemazione definitiva, ovviamente, MAFFEI, 1749.

[119] MAFFEI, 1720, p. 203. Scriverà poi MAFFEI, 1749, p. II, «Praefatio»: «Illa vero intra lares meos congerere nequaquam volui, nec quem coacervare thesaurum meditabar, domui meae credere. Privatis in locis ob frequentes familiarum vicissitudines, nihil diutius perstat: nimirum quae magno tibi steterunt pretio, quaeque tu admiraris, & colis, heres fortasse, aut successor tuus aspernabitur, ac deribebit... Privatae domus, quamvis nobiles, impares sunt ut plurimum, & ad eiusmodi congeries continendas, & explicandas nequaquam aptae. Ego quidem de nomine ipso cavi, ita ut illos, qui Museum Maffeianum appellare coeperant, rogarim, ut Publicum potius dicerent, cum cuicumque, sive municeps sit, sive advena, hos lapides consulere, quandocumque liceat». Sui vantaggi nettamente superiori che, secondo lo studioso veronese, una collezione pubblica presentava (nei termini di una miglior conservazione degli oggetti e di una più facile accessibilità per gli studiosi) si vedano pure le numerose riflessioni in MAFFEI, 1955, in particolare vol. I, pp. 222 e 304-305; vol. II, pp. 960 e 1000.

[120] Il 20 marzo 1703, L.F. Marsili scriveva da Brissago al Canonico Trionfetti di essere disposto ad aiutare lo Stancari «purché mi prometta di profondarsi negli studi naturali, ed antiquarj per poter accudire a mettere in ordine quello studio, che forse in due, o tre anni farà in mia casa senza pari in Italia, *non per la ricchezza delle cose, ma per l'ordine, e serie della natura*»: FANTUZZI, 1770, p. 308 (corsivo nostro).

immediato e indiscriminato di tutto ciò che viene offerto e che appare fuori dalla norma, ma un preliminare piano di sviluppo complessivamente orientato alla ricerca di pezzi ben precisi, atti ad integrare l'eventuale esistente. È questa l'ottica in cui già si muove Francesco Algarotti nel suo progetto di riordinamento della Galleria di Dresda (1742), fornendo ad Augusto III, Elettore di Sassonia, precise indicazioni sugli acquisti e giungendo sino a consigliare l'uso di stampe in luogo «de' quadri che non si ponno avere»[121]. Erano d'altronde gli stessi scopi educativi e didattici che imponevano l'eliminazione progressiva dal museo degli squilibri caratteristici dei vecchi ordinamenti, squilibri che peraltro un Lanzi rilevava ancora ai tempi suoi nel quarto Gabinetto della Galleria, quello delle «Pitture antiche»:

La raccolta... può dirsi ancora nascente; ond'è che di qualche Antico vi son più pezzi, e di molti altri nessuno. Ma è proprio di ogni serie, come de' prodotti della Terra l'aspettare aumento dal tempo; che a poco a poco va producendo le stagioni, per così dire, e i mezzi onde farsi adulte[122].

Non meraviglia che nella frase del Lanzi vi sia questo esplicito richiamo alla serie: la realizzazione di sequenze complete e ordinate di oggetti aventi determinate caratteristiche in comune, ha rappresentato infatti la grande ossessione dei curatori dei musei settecenteschi[123]. Per sottolineare l'im-

[121] ALGAROTTI, 1792-1794, p. 355. Non meno indicativa, anche se solo parzialmente mantenuta, è la promessa fatta da Federico di Prussia alla sorella nel 1755: «Vedete, mia cara sorella, che la filosofia non scaccia sempre la follia dalle teste degli uomini; ma la follia per i quadri sarà di breve durata per me: poiché quando ce ne saranno abbastanza, secondo la regola che ho stabilito, non ne comprerò più» (cit. in TAYLOR, 1954, p. 538).

[122] LANZI, 1782, pp. 69-70.

[123] Chiaramente collegata, in alcuni naturalisti, al problema della classificazione e alla ricerca appassionata degli anelli mancanti della catena dell'essere. Su questo importante dibattito settecentesco ovvio il rimando alla classica opera di LOVEJOY, 1966, pp. 245-261 in particolare. Sul ricorso a sistemazioni tassonomiche nel campo dell'antiquaria, cfr. CRISTOFANI, 1983, *passim*.

portanza degli oggetti da lui inviati, durante le campagne di guerra, al canonico Lelio Trionfetti per il museo di Bologna, il Marsili spesso specifica trattarsi di serie complete o di pezzi utili ad annullare l'incompletezza di altre[124]; il Pelli e il Lanzi parlano orgogliosamente del completamento delle serie di monete, busti e quadri presenti nella Galleria.

La realizzazione di sequenze complete, senza vuoti, implicava automaticamente ulteriori e profonde divaricazioni dal collezionismo eclettico. Innanzi tutto la piena e definitiva accettazione del pezzo comune o artisticamente inferiore. Non solo ciò si rivelava necessario all'interno del museo naturalistico, ove la più piccola lacuna avrebbe reso incomprensibile l'ordinata struttura della natura[125], ma – ovviamente entro certi limiti – acquistava pure significato, in funzione di un discorso storico-documentario, nell'ambito della collezione artistica. Pietro Leopoldo, ricorda il Pelli, aveva acquistato la raccolta di ritratti di Antonio Pazzi «per aggiungerla all'antica, e quantunque fosse la seconda in qualche parte inferiore alla prima, sentì S.A.R., che il mediocre

[124] BUB, *Ms*. 1072, vol. VI. Il raggiungimento della serie completa rappresenta per il Marsili il criterio in base a cui procedere anche all'allestimento della biblioteca e allo scambio dei pezzi doppi. In una lettera al solito Trionfetti, infatti, egli dichiara di stimare il Bonanni «un gran coglione», ma poi – riferendosi evidentemente all'opera di quest'ultimo *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation delle chiocciole* – prosegue scrivendo che «per compiere la serie dei libri naturali conviene di farne la provisione» (*ibidem*). Parimenti, dando istruzioni relative all'accoglimento di una richiesta del Vallisneri, così si esprime: «Il Dott. Vallisnerio... vorrebbe delle mie cose di che ho tripli, quadrupli dare altre: li ho risposto che non li sarò contrario, purché abbia cose che vadano in serie soda ...» (*Alcune lettere inedite*, 1849, p. 23).

[125] Di nuovo estremamente chiara è la posizione del Marsili, sia là ove parla della necessità di raccogliere nel museo le pietre «cominciando dalla più vile sino alla più nobile del diamante», sia quando afferma – nella *Instruzione al D. Stancari* – che «la minima comune terra è parte tanto essenziale allo Studio della natura, che il Diamante, e la Terra con Oro» (il primo passo in BUB, *Fondo Marsili, Ms* 83 B: «Pianta d'uno Museo Naturale in una ordinata serie, che dij un historia vera naturale all'occhio d'ogni uno», c. 7; il secondo cit. da SPALLANZANI M. F., 1984, p. 160; a questo ottimo lavoro si rimanda peraltro per una trattazione più approfondita del progetto museografico marsiliano).

entra a ordire la serie, n'esser affatto degno di disprezzo, quando serve a tessere l'istoria dell'umano ingegno nell'opere da lui create»[126].

Nel campo della ricerca antiquaria già dalla metà del Seicento circa si erano manifestati segni di rifiuto di criteri di giudizio basati su supposte nobiltà, perfezioni o precedenze. Richiamandosi esplicitamente al metodo galileiano, l'abate Ottavio Falconieri sosteneva con vigore la necessità di non disprezzare «niuna cosa...per bassa e vile»[127] e, dopo di lui, un altro suddito del Granduca di Toscana, parimenti sensibile alle nuove tendenze della ricerca scientifica, Filippo Buonarroti, difenderà il suo studio su «alcuni frammenti di vasi antichi di vetro», affermando che questi ultimi solo «in apparenza» sembravano «vili, e di bassa materia, e di rozzo artifizio»[128]. Un atteggiamento, questo dei due toscani, totalmente condiviso, come già si è intravvisto, dal Maffei, che non esita a contrapporre, sostenendone la superiorità, le 'vili' epigrafi alle medaglie, a dispetto del fatto che queste ultime «s'incettano a gara, e si raccolgono da Principi, e da Monarchi, e in dorati gabinetti si custodiscono, e in gemmati scrigni ripongonsi»[129].

La seriazione ordinata rendeva inoltre secondaria, se non addirittura disdicevole (perché didatticamente fuorviante) la presenza di più esemplari dello stesso oggetto. All'interno della *Wunderkammer* la rarità o i poteri magici loro attribuiti non solo giustificavano, ma anzi rendevano auspicabile la

[126] PELLI-BENCIVENNI, 1779, pp. 407-408. Sempre nell'ottica di una puntuale e completa ricostruzione storica va visto anche l'invito del Pelli a non disprezzare, solo perché lontane dal gusto contemporaneo, le creazioni del passato: «Si deve riconoscere in molte di queste cose ancora, che più non ci allettano, perché non sono più in uso, quell'istessa sagacità nell'inventarle, e quell'istessa maestria nell'eseguirle, che lodasi nelle moderne manifatture, ed è o capriccio, o leggerezza il condannare senza riflessione a perire tutto ciò che non è formato al conio di coloro che danno il tuono al nostro gusto» (p. 122).

[127] FALCONIERI, 1666, p. 2.

[128] BUONARROTI, 1716, pp. II-III. Cfr. *Filippo Buonarroti*, 1986.

[129] MAFFEI, 1720, p. 171.

presenza di più oggetti uguali. Come rileva Lamarck, persistenze di un tale atteggiamento, anche se questa volta determinato da semplici motivi estetici, si riscontravano facilmente, ancora nel Settecento, nelle collezioni naturalistiche private: «Les individus d'une même espèce sont répétés et souvent considérablement multipliés, si par leur beauté ils peuvent concourir à l'embélissement du cabinet»[130]. È comprensibile che, anche per l'uso di un tale criterio ordinativo, lo scienziato francese qualifichi come assolutamente inutili («ne sont utiles à rien»)[131] queste raccolte: i veri *cabinets d'histoire naturelle* («avantageux aux progrès des sciences et propres à répandre des connoissances utiles»)[132], organizzati, per dirla con Spallanzani, non da amatori e dilettanti di storia naturale, ma da «Naturalisti veramente Filosofi»[133], privilegiano infatti la completezza metodicamente ordinata e ad essa sacrificano qualsiasi altra considerazione. Non a caso è nel secolo XVIII che molti musei istituzionalizzano (prevedendola espressamente nei regolamenti) la cessione dei pezzi doppi o estranei ai fini della raccolta, in cambio di altri più direttamente utili al completamento di determinate sezioni[134].

[130] LAMARCK, s.d. [1790?], p. 2, cit. da LAISSUS, 1964, p. 669.

[131] *Ibidem.*

[132] *Ibidem.*

[133] BMRE, *Ms.* B. 51: «Breve relazione delle cose più rilevanti de' Musei di Storia naturale di Ginevra, e della Svizzera, vedute da me Lazzaro Spallanzani Regio Professore nel viaggio fatto in quelle Parti l'estate del 1779...», c. 9. Tutta questa relazione, diretta al governo di Milano, così come il giornale di viaggio (*Ms.* 50, ma entrambi in SPALLANZANI L., 1932-1936, pp. 35-56) e una lettera al Bonnet (SPALLANZANI L., 1958-1964, vol. II, pp. 289-291) sono estremamente importanti per cogliere il giudizio espresso da uno scienziato, direttore di un pubblico museo, sul collezionismo privato promosso non da veri naturalisti, ma da «dilettanti», «amatori» e «curiosi». All'esame di tale posizione spallanzaniana sono dedicati i saggi di SPALLANZANI M. F., 1982; SPALLANZANI M. F., 1985; SPALLANZANI M. F., 1986.

[134] Così prevedeva, ad esempio, il regolamento dell'Ashmolean Museum: «Si plura in Museo inveniantur ejusdem speciei Cimelia, liceat Cimeliarchae annuente Domino Vice-Cancellario cum duobus aliis quibuscunque Curatoribus unum aut plura Exemplaria, vel pro desiderato quodam

Sono questi, in sostanza, gli stessi criteri cui si attiene anche la Direzione della Galleria degli Uffizi, sia nella persona del Pelli che non esita, pur di dare «un nuovo ordine» alle medaglie, a «sacrificare il gusto dell'occhio, il quale si sostanza nel godere ... di una certa meccanica simetria che nulla insegna»[135], sia in quella del suo successore, Tommaso Puccini, che, anche al di là degli scambi effettuati con il Museo di Fisica, orienta tutti i suoi sforzi a «completare le serie degli autori, anziché moltiplicare le opere loro»[136].

Tommaso Puccini fu anche colui che diede inizio all'operazione di cartellinatura dei dipinti[137], aderendo a un criterio

commutare, vel etiam alicui honoris ergo gratis conferre» (*Instituta Ashmoleana*, Oxford 1714, riprodotti in BAZIN, 1967, p. 145). Anche lo Spallanzani si avvaleva abitualmente dello scambio per arricchire il museo a lui affidato: «Vedendo poi che uno dei mezzi per accrescere il Museo di Pavia, e completarlo nella serie mancanti si è quello delle Permute da farsi per via dei duplicati...» (SPALLANZANI L., 1958-1964, vol. II, pp. 266-267: lettera al Conte Carlo Firmian in data 27 gennaio 1779; ma si veda anche una lettera del 1770 ad Antonio Vallisneri junior in MAZZOLINI, 1974, p. 393). Identica era, nel campo del collezionismo antiquario, la posizione di Scipione Maffei: «Vorrei qualche Iscrizione...In grazia mi favorisca d'aiutarmi in questo delirio. Ho bellissimi idoli, ed altro di metallo e medaglie rare; tutto son pronto a sacrificare per Iscrizioni e bassi-rilievi» (MAFFEI, 1955, vol. II, p. 998, lettera a Francesco Baldini); ma cfr. anche *supra*, n. 117.
Allorché l'obiettivo primario diventa la completezza, si attenuano anche di molto quelle forme di esasperata gelosia che i collezionisti privati seicenteschi avevano spesso manifestato nei confronti di qualsiasi loro oggetto; i pezzi doppi, pertanto, possono essere liberalmente donati, secondo una prassi e una forma di cortesia che sembra piuttosto diffusa fra 'dilettanti' e 'amatori' settecenteschi. Così scriveva, ad esempio, SESTINI, 1815, p. 66, a proposito della visita a una collezione, da lui effettuata nel 1780: «Il proverbio dice, che quando si entra in una vigna, vi è sempre il prurito di spelluzzicare, o di domandare al vignajolo qualche gracimolo d'uva; l'istesso si può dire, che possa accadere, allorchè si presenta l'occasione di andare a vedere qualche Gabinetto d'istoria naturale; di quei cioè dei signori privati, che generalmente parlando, si ritrovano possedere dell'istesso pezzo più esemplari o frammenti, e che quando uno non è troppo timido, o conosce che ha da fare con persone generose, allora si rende più ardito di domandare qualche cosa... ».

[135] PELLI-BENCIVENNI, 1779, pp. 427-429.

[136] Cit. in SPALLETTI, 1979, p. 13.

[137] Cfr. *ibidem*, p. 15.

di identificazione degli oggetti oramai largamente usato all'interno di altri musei. Nella stessa Firenze l'attribuzione di «cartellini», recanti la «descrizione di ciascun pezzo», a pietre, uccelli, quadrupedi e alle «preparazioni anatomiche»[138] in cera, era già stata giudicata dall'anonimo estensore del *Saggio del Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale di Firenze* uno dei sicuri vanti e delle assolute novità del museo:

> Se si fosse lasciata questa immensa collezione di cere anatomiche senza spiegazione alcuna, si sarebbe fatto un Museo, come tanti altri, più per l'ammirazione dei forestieri, che per l'utile pubblico[139].

Dunque pure il cartellino, la spiegazione, contribuiva all'emarginazione ulteriore di quel collezionismo eclettico che appunto anche nell'«ammirazione dei forestieri» aveva per secoli trovato alimento; la nomenclatura e l'esatta descrizione del pezzo impedendo con la loro 'scientifica' e immanente precisione qualsiasi rimando a sfere – come quella magica, trascendente, simbolica o allegorica – travalicanti il ben conosciuto, o comunque conoscibile, campo del sensibile, negavano bruscamente al visitatore quell'interpretazione dell'oggetto (possibile attraverso l'individuazione di esoterici percorsi e arcane corrispondenze) che la *Kunst- und Wunderkammer* inderogabilmente postulava.

Abituato oramai a lasciarsi guidare da «quel solito filo del Winckelmann...attraverso le differenti epoche dell'arte»[140], Goethe, visitando nel 1787 in Sicilia la collezione del principe di Biscari, lascia indirettamente intendere di aver giudicato assai poco «serie» e significative le «rarità» costituite da «oggetti d'ambra lavorata... conchiglie incise... e squisiti lavori in avorio»[141]. D'altronde di segno ben diverso, rispet-

[138] *Saggio del Real Gabinetto di Fisica*, 1775, pp. 30-34.

[139] *Ibidem*, p. 32.

[140] GOETHE, 1980, p. 298.

[141] *Ibidem*, pp. 297-299. Sul museo Biscari si veda SESTINI, 1787; LIBERTINI, 1930; AGNELLO, 1957; STORONI MAZZOLANI 1980.

to a quello provato da tanti visitatori cinque-seicenteschi di fronte alle raccolte enciclopediche, era stato lo stupore manifestato dallo scrittore tedesco nell'entrare nel sacro tempio dell'arte della Galleria di Dresda[142]. E mentre già si gettano le basi del grande museo borghese dell'Ottocento si spegne anche definitivamente quanto in termini di sapere unitario era – spesso utopisticamente – sopravvissuto ancora lungo tutto l'Illuminismo. La conoscenza scientifica che continua a rappresentare una parte non indifferente del bagaglio culturale di Goethe, pare esulare oramai completamente dall'orizzonte di interessi di Stendhal. «Un mucchio di cianfrusaglie di storia naturale per me insignificanti, peggio che insignificanti, noiose» definisce lo scrittore francese, nel 1811, la collezione naturalistica dell'Università di Bologna; e se nel Museo di storia naturale di Firenze prova qualche entusiasmo per le cere anatomiche, probabilmente solo per il loro alto grado di perfezione artistica, quanto al resto annota nel diario: «Vedo senza piacere una quantità di pietre, minerali, uccelli. Tutta roba che mi è men che indifferente»[143].

[142] «Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligthum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der grössten Stille herrschten, die blendenden Rahemen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohnte Fussboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshau betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgetellt erchien»: GOETHE, 1887-1919, pp. 170-171. È interessante notare come, nello stesso giro d'anni, questa definizione del museo come santuario, luogo sacro, venga adottata anche nei confronti del gabinetto naturalistico; cfr. *Manuel du Naturaliste*, 1770, p. VII: «En effet, sans être Naturaliste, Physicien, Chymiste, il n'est personne qui ne soit saisi, ravi d'étonnement & d'admiration, à l'aspect de ces production singulieres par leurs formes, curieuses par leur raretà, riches par leur éclat, & rassemblées à grands frais de toutes les parties du monde dans ces galeries magnifiques, qu'on peut regarder comme le sanctuaire de la Nature».

[143] STENDHAL, 1977, pp. 390, 401.

All'alba del XIX secolo la grande, secolare stagione dell''uomo totale', della conoscenza enciclopedica, del collezionismo onnivoro, attento ad ogni aspetto del reale, si conclude quindi per sempre. Non mancheranno certo, ancora in seguito, momenti di ripresa apparente. E così finirà per richiamare in vita la *Wunderkammer* quella febbrile e mutevole passione collezionistico-conoscitiva con cui i due piccoli impiegati Bouvard e Pécuchet tentano di annullare la loro frustrante emarginazione; uguale operazione avvierà il decadente esteta Des Esseintes che, convinto di quanto la natura avesse oramai «fatto il suo tempo» e «per sempre stancato con la stucchevole monotonia dei suoi paesaggi e cieli la pazienza e l'aspettativa dei raffinati»[144], riempirà la sua dimora con libri, quadri, stampe, disegni, fiori veri e finti, cronometri, bussole, un acquario popolato di pesci meccanici e una tartaruga dal guscio rivestito d'oro e incastonato di pietre preziose. E infine, ancora fra Otto e Novecento, punterà sul pezzo raro, prezioso e stravagante tutta una fascia di collezionisti – ben individuabile anche in Italia – alla ricerca di prestigio e legittimazione sociale[145]. Ma, come si vede, si tratta oramai di operazioni di recupero che o sono portate avanti con freddo pragmatismo, se non addirittura con intenti lucrativi, o sono tentate da persone e gruppi sociali chiaramente attestati ai margini della 'normalità' borghese, ai lati della larga e diritta ottocentesca via del 'progresso'. In tutti i casi la *Kunst- und Wunderkammer* non ha ora altra alternativa che assumere i toni disperanti dello spettacolo anacronistico o quelli di una effettiva, per quanto raffinata, curiosità.

[144] HUYSMANS, 1975, p. 38.

[145] Per l'area italiana, alcune indicazioni in questa direzione in *Dalla casa al museo*, 1981.

«Magnus campus»: i naturalisti italiani di fronte all'America nel secolo XVI

a) *Un altro mondo*

Tra le splendide tavole che ornano l'opera *De florum cultura libri IV* del gesuita Giovanni Battista Ferrari, uscita a Roma nel 1633, ve n'è una, incisa da Frederich Greuter su disegno di Guido Reni, che raffigura l'America nell'atto di porgere a Nettuno una scatola contenente i semi delle piante di quel continente, affinché il dio del mare li porti in Europa, a Roma, per arricchire le varietà floreali degli orti Barberini (fig. 40). Sotto un profilo generale, il soggetto raffigurato non può certo essere definito come originale, ché infatti esso si ricollegava sostanzialmente alla tradizione iconografica delle allegorie dei quattro continenti, che era già iniziata nella seconda metà del secolo precedente, diffondendosi poi rapidamente in quadri, cicli di affreschi e incisioni[1].

Le raffigurazioni del Nuovo Mondo, fossero esse singole o parti di composizioni allegoriche più vaste, venivano risolte dagli artisti, se non proprio facendo sfoggio estremo di originalità, quantomeno secondo una serie di stereotipi abbastanza varia. Philippe Galle, ad esempio, alla fine del Cinquecento, ci offre, nella sua serie di stampe intitolata *Prosopographia,* un'America personificata come una robusta Amazzone nuda, con una testa umana pendente dalla sua mano destra, una lancia in quella sinistra e, ai piedi, un braccio troncato, altre armi e un pappagallo. Stefano della Bella, invece, in una carta da giuoco incisa nel 1644, la

[1] Cfr. *L'Amérique vue par l'Europe,* 1976, pp. 89-98; HONOUR, 1975, pp. 84-117; HONOUR, 1982.

raffigura come una sovrana accomodata su di un cocchio barocco, trainato da una coppia di armadilli.

Già in queste immagini non manca la presenza di strani animali, che in tante altre rappresentazioni cinque-seicentesche si accompagna facilmente a quella di piante 'pellegrine', metalli preziosi e ampi sfondi paesaggistici: presenze che talvolta giungono a riempire, a soffocare quasi, l'intera composizione e che contribuiscono a fornire un'immagine del Nuovo Mondo come di una terra lussureggiante, in possesso di straordinarie risorse. Ma nell'incisione di Greuter ricordata all'inizio, così come nella figura dell'America che sostiene una cornucopia dell'abbondanza, dalla quale si intravede la fuoriuscita di misteriose ricchezze (figura dipinta, negli anni '70 del secolo XVI, nella sala del Mappamondo della villa Farnese a Caprarola) vi è qualcosa di più: vi è l'idea che il Nuovo Mondo sia come un immenso scrigno ricolmo di preziose novità e strabilianti meraviglie, pronte a riversarsi sui paesi europei, l'idea che tutto ciò che è stato creato e a lungo celato al di là dell'Oceano Atlantico, possa alla fine rientrare in possesso degli abitanti del Vecchio Mondo apportando loro, in tutti i campi, enormi e insospettati vantaggi. Rovesciando totalmente la prospettiva, si riteneva anche del tutto logico che fossero le stesse popolazioni indigene dell'America a manifestare un atteggiamento di questo tipo: quale giusto e ovvio ringraziamento per essere state finalmente scoperte, portate nella civiltà, esse dovevano spontaneamente mettere a completa disposizione degli europei le ricchezze della loro terra. Nella parte inferiore del frontespizio del *Novus Orbis* del filologo e geografo di Anversa Jan de Laet, uscito l'anno stesso della pubblicazione dell'opera del Ferrari[2], compare una dama seduta (la *Foederatio Belgica*, cioè le Province Unite) verso la quale si dirigono, accompagnati da un armadillo e in atto di sottomissione, tre abitanti delle Nuove Indie con le mani ricolme di doni: un cartiglio al centro della scenetta reca l'esclamazione con la quale gli indiani si rivolgono alla dama: *Venisti tandem* («Finalmente sei venuta»). Certamente la raffigura-

[2] De Laet, 1633.

zione ha prima di tutto un significato politico: essa intende infatti rappresentare la gioia e il ringraziamento degli abitanti di Olinda, città che pochi anni prima, nel 1630, gli olandesi avevano conquistato, cacciando i portoghesi. Tuttavia ci pare che con questi tre indiani si siano anche volute rappresentare, più in generale, tutte le popolazioni del continente americano, nell'atto di esprimere una concreta riconoscenza verso quell'Europa che li aveva tratti fuori dal buio dell'ignoto, del nulla (figg. 41-42).

Vedremo più avanti se e in quale misura la scoperta dell'America e delle sue ricchezze abbia provocato dei reali e profondi mutamenti, nel corso del Cinquecento, nell'ambito di quella disciplina, che proprio allora iniziava, pur con fatica, ad emergere e dotarsi di uno statuto autonomo: la storia naturale. Incominciamo, per ora col cercare di capire quale immagine della natura delle nuove terre potesse farsi, attraverso i resoconti di viaggiatori ed esploratori, l'uomo, e, più in particolare, lo scienziato europeo. Già Colombo nel corso del suo primo viaggio, un Colombo peraltro convinto di avere raggiunto l'Estremo Oriente, è immediatamente colpito dalla grandiosità e dalla bellezza del paesaggio delle Bahamas e delle Antille. Lo scenario che si spalanca davanti ai suoi occhi presenta caratteristiche tali, «è in tanta maraviglia bello», da costringerlo ad ammettere, rivolgendosi ai sovrani spagnuoli, di non essere in grado, di «narrar loro il vero», né di «scriverlo»[3]. Vano, peraltro, si rivelerebbe ogni sforzo di dar compiutamente conto, con le parole, della realtà: «... se l'ammirazione è così grande in lui [Colombo] che vede tutte queste maraviglie, tanto più grande lo sarà in chi le udrà raccontare; e nessuno potrà crederle se non quando le vedrà»[4].

Nelle descrizioni del navigatore genovese, così come in quelle di tanti successivi cronisti, torna inoltre ripetutamente e quasi ossessivamente l'immagine di una natura ipertrofica,

[3] *Giornale di bordo*, 1985, p. 102.

[4] *Ibidem*, p. 98 («Y finalmente dize que, quando el que lo vee le es tan grande admiraçión, quánto más será a quien lo oyere, y que nadie lo podrá creer si no lo viere»: COLOMBO, 1988, p. 124).

di un terreno straordinariamente fertile: rispetto all'Europa tutto, o quasi tutto, cresce con ritmi più veloci e raggiunge proporzioni più grandi. «In questa regione – è scritto, ad esempio, nel *Giornale di bordo* di Colombo, in riferimento all'isola Spagnola, cioè Haiti – crescono le *ajes* più grosse e buone che altrove. L'Ammiraglio dice che in Guinea aveva visto prodotti di tal genere, ma che in questo paese hanno la dimensione di una gamba»[5]. Sulla prodigiosa fertilità della stessa isola si sofferma anche, nelle sue *Decades de Orbe Novo*, Pietro Martire d'Anghiera:

«In modo che questa pianura è tanto grassa, che in alcuni giardini che fecero sopra la rena del fiume seminandovi diverse sorti d'erbe, come lattughe, verze, borrana, tutte in termine di sedici giorni nacquero e vennero grandi; li melloni, cocomeri, zucche e altre simili cose in 36 giorni furono raccolte migliori che mai fussero mangiate. Ma quello che è più maraviglioso fu che, essendo piantate alcune radici di canne di zuccaro, in quindeci giorni vennero all'altezza di due braccia e mature. Dicono ancora che le vite il secondo anno fecero uve suavissime, ma poche, per grassezza della terra; fu ancora uno che seminò al principio di febraio, per far prova, un pochetto di grano, il quale alli trenta di marzo ... portò nella città un fascio di spighe mature»[6].

Come si desume da questo stesso passo, non sono solo le piante locali a crescere in modo straordinariamente rigoglioso: gli effetti della natura del suolo si fanno sentire anche sui semi nostrani, portati dalla Spagna, il cui sviluppo accelerato si conclude pressoché regolarmente con esiti macroscopici. Oltre che della flora, densità e gigantismo sembrano pur essere, generalmente, caratteristiche della fauna. «I pappagalli sono tanto numerosi che volando a stormi oscurano il sole», scrive Colombo[7]; suoi uomini mandati in ricognizione

[5] *Giornale di bordo*, 1985, p. 131 («Aquí las ay las más gordas y buenas que avía visto en ninguna [tierra], porque también diz que de aquellas avía en Guinea; las de aquel lugar eran tan gordas como la pierna»: COLOMBO, 1988, p. 170).

[6] MARTIRE, 1978-1988, pp. 45-46. Questa traduzione dell'opera, peraltro ridotta e modificata, riprendeva quella veneziana del 1534.

[7] *Giornale di bordo*, 1985, p. 63.

a Cuba, nel corso del secondo viaggio, si imbattono – secondo quanto riferito da Pietro Martire – in «grue in gran quantità, il doppio maggiori delle nostre»[8]. E grandiosa si presenta la stessa natura inorganica: sempre Colombo si trova davanti montagne che gli «sembrano le più alte che vi siano al mondo ... Alcune di esse pare che giungano al cielo e siano fatte come una punta di diamante»[9].

Se tutto dunque appare gigantesco, v'è forse da meravigliarsi del fatto che questa crescita smisurata possa riguardare anche l'uomo, che gli esploratori finiscano per imbattersi nei giganti? Amerigo Vespucci e alcuni suoi compagni incontrano «7 femine e di tanta grande statura che non v'era alcuna che non fusse più alta di ciascuno di noi una spanna e mezo» e, subito dopo, «36 uomini ... di tanta alta statura che ciascuno di loro era più alto, stando ginocchioni, che io ritto ... e ciascuna delle donne pareva una Pantasilea e li uomini Antei»[10]. Un'esperienza simile capita, in Patagonia, ad Antonio Pigafetta. La scena, come giustamente ha sottolineato il Gerbi[11], è di quelle indimenticabili: dopo due mesi trascorsi a contatto con la sola natura, «senza vedere persona alcuna», ecco «a l'improvviso vedessemo uno uomo, de statura de gigante, che stava nudo ne la riva del porto, ballando, cantando e buttandose polvere sovra la testa»[12].

L'altra caratteristica della natura d'oltre oceano che stupisce profondamente i primi esploratori (e che, peraltro, continuerà poi a lungo ad essere sottolineata, sino a divenire un *topos*, in molte relazioni di viaggio) è quella della sua novità,

[8] MARTIRE, 1978-1988, p. 52.

[9] *Giornale di bordo*, 1985, pp. 88-89 («... y çertifica a los Reyes que desde las montañas que desde antier a visto por estas costas y las d'estas islas, que le pareçe que no las ay más altas en el mundo... algunas d'ellas que pareçía que llegan al çielo y hechas como puntas de diamantes»: COLOMBO, 1988, pp. 108-110).

[10] *Il Mondo Nuovo*, 1984, pp. 66 (Lettera a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici del 28 luglio 1500).

[11] GERBI, 1975, p. 143.

[12] PIGAFETTA, 1929, p. 90.

della radicale diversità rispetto a quella dei paesi europei: «Qui i pesci – riferisce Colombo – sono tanto differenti dai nostri che se ne rimane stupiti ... gli alberi erano tanto differenti dai nostri come il giorno dalla notte, e parimenti lo erano i frutti, le erbe, le pietre ed ogni altra cosa»[13]. Questo aspetto è messo in luce, ad esempio, anche nel *Mundus novus* (un opuscolo di poche pagine, a lungo attribuito al Vespucci e che, uscito nel 1504, ebbe una straordinaria fortuna editoriale): «... nulli fructus ibi hiis nostris sunt similes ... Habent multa semina hiis nostris omnino dissimilia»[14]. Già in qualche modo preparato e influenzato da tutta una nutrita serie di testimonianze, chi si metteva in viaggio per il Nuovo Mondo era pressoché certo dell'incontro con una realtà naturale assolutamente insolita, tanto insolita da poter addirittura apparire 'rovesciata' rispetto a quella europea. Dal momento stesso in cui si salpava e si abbandonavano i lidi familiari, ogni più strana esperienza diventava possibile. A oltre un secolo e mezzo dalla scoperta di Colombo, nella tarda primavera del 1667, due cappuccini missionari emiliani, padre Michelangelo Guattini da Reggio Emilia e padre Dionigi de Carli da Piacenza, non nascondevano il loro stupore di fronte a quanto era loro capitato di vedere durante la navigazione da Lisbona al Brasile: «Qui trovassimo il roversio della natura, cioè il Pesce, che vola»[15].

L'esuberanza e la diversità della natura, un clima spesso costantemente favorevole, la straordinaria mansuetudine e l'innocenza talvolta manifestate dagli indigeni, «aurea aetate

[13] *Giornale di bordo*, 1985, p. 56 e p. 58 («Aquí son los peçes tan disformes de los nuestros, qu'es maravilla ... y los árboles todos están tan disformes de los nuestros como el día de la noche, y así las frutas y así las yervas y las piedras y todas las cosas»: COLOMBO, 1988, pp. 60-62).

[14] *Il Mondo Nuovo*, 1984, p. 106.

[15] GUATTINI, 1672, p. 57. L'opera ebbe numerose edizioni in Italia e fu tradotta anche in inglese, tedesco e francese. Essa costituisce anche, con poche varianti, la prima parte dell'opera di CARLI, 1687. Notizie sui due cappuccini in: FELICE da Mareto, 1942, pp. 27-28 e 35-37; DONATO da S. Giovanni in Persiceto, 1949, pp. 336-339; FILESI - DE VILLAPADIERNA, 1978, *passim*.

viventes»[16], spingevano navigatori e cronisti a vedere e dipingere il Nuovo Mondo come una terra fiabesca, a creare una geografia fantastica all'interno della quale trovavano collocazione il Paradiso Terrestre o fonti dell'eterna giovinezza. Persino nel resoconto di fine Cinquecento di un mercante pragmatico e smaliziato come il fiorentino Francesco Carletti, che vedeva le cose con occhio commerciale, sempre pronto a sottolineare gli aspetti negativi delle terre americane e, dunque, assai poco disposto a concedere spazio al meraviglioso, non mancano descrizioni a sostegno di una realtà assolutamente fuori dalla norma, nella quale si poteva ottenere, senza fatica, tutto ciò che si desiderava. Del suo soggiorno a Lima scrive infatti: «Ci sono ancora alberi, in particolare de fichi, come li nostri, che in un anno producono il frutto due volte, ... il grano in molti luoghi si miete due volte l'anno, et il mais, che è il sustento de naturali generalmente per tutte quell'Indie, si raccoglie quattro o cinque volte l'anno ... Per conclusione si possono avere tutte le cose secondo che si vuole in tutto il tempo dell'anno, per esservi sempre una medesima stagione ... per esservi sempre primavera e state, e non mai inverno»[17].

Sulla scorta di tali informazioni, l'anonimo autore emiliano di un poemetto della prima metà del Cinquecento giungeva a identificare il «mondo novo trovato nel Mar Oceano» con il mitico paese di Cuccagna, con il mondo alla rovescia da sempre sognato e agognato da poveri e diseredati, dalle moltitudini di coloro che trascorrevano l'esistenza abbrutiti dal lavoro e tormentati dalla fame. Un paese, dunque, in cui v'erano montagne di «casio grattato», fonti di «buon vin», fiumi di latte e alberi che producevano «starne e caponi»; un paese dove «Nascon le cose ... senza fatica, Et ecci state sempre ad ogni mese», dove «non ci è vecchiezza, ... Mai malatie ... doglie, né affanni» e «Ognun è ricco, ognun ha ciò che vole»[18].

[16] L'espressione è di Pietro Martire, nel libro III della prima Decade.

[17] CARLETTI, 1987, p. 60.

[18] Il breve componimento si trova pubblicato in CAMPORESI, 1976, pp. 309-311.

Come numerosi studiosi hanno, da tempo, ampiamente documentato (da Olschki a O'Gorman, da Gerbi a Elliott)[19] alle radici del sorgere e del diffondersi di tali credenze fantastiche (ovviamente per noi fantastiche) stava l'atteggiamento stesso con cui l'uomo europeo entrava inizialmente in contatto con la realtà americana e l'affrontava; un atteggiamento che, in larga parte, non mancherà di essere condiviso dagli studiosi della natura e di segnarne visibilmente la ricerca. Il fenomeno, oramai ampiamente noto, è quello tipico che puntualmente si ripresenta ogni qual volta si verifica un impatto col nuovo, allorché si deve descrivere una realtà diversa. Esso dunque, per rimanere al solo campo delle esplorazioni geografiche, non si manifestò solo in occasione della scoperta dell'America; in precedenza, ad esempio, era stato responsabile del formarsi in Europa, sulla base dei resoconti dei viaggiatori, di una certa e assai duratura immagine dell'Oriente.

Chi affronta il nuovo – nel nostro caso coloro che sbarcarono sul suolo americano – non è mai culturalmente vergine, non si presenta all'appuntamento con un 'archivio mentale' completamente vuoto, nel quale sia possibile inserire, senza alterazioni, allo stato puro, i nuovi dati. Al contrario, schemi mentali, condizionamenti e abitudini radicate, sedimentazioni culturali fanno sì che ogni novità sia vista – e poi riferita – attraverso la mediazione o il filtro più o meno deformante del vecchio, del 'già noto'. Ciò significa che gli esploratori che si inoltravano nel continente americano vivevano l'esperienza senza poter prescindere dalle coordinate secolari loro fornite dalla elaborazione della tradizione cristiana e classica e, dunque, «vedevano ciò che si aspettavano di vedere»[20], finivano per trovare ciò che si aspettavano di trovare. Da generazioni, oramai, recepiti e digeriti, i resoconti di viaggiatori o pseudo-viaggiatori, come Marco Polo o John Mandeville, costituivano, anche per gli esploratori del Nuovo Mondo, delle sorta di mentali guide di viaggio, sulla cui

[19] OLSCHKI, 1937; O'GORMAN, 1961; GERBI, 1975; ELLIOTT, 1985. Si veda ora anche CARDINI, 1987 e SURDICH, 1991.

[20] ELLIOTT, 1985, p. 28.

base essi si muovevano, spesso verificando l'esistenza di rassicuranti corrispondenze, rintracciando, cioè, nella realtà delle nuove terre i *mirabilia* in esse descritti.

Questa tendenza a 'trasferire' ad Occidente dell'Europa luoghi paradisiaci e indecifrabili meraviglie, che una lunga tradizione aveva attribuito all'Oriente, non è riscontrabile solo in Colombo, che all'inizio pensava di aver effettivamente raggiunto le terre descritte da Marco Polo, ma, come in parte già abbiamo visto, anche in numerosi altri esploratori e cronisti. Ogni terra lontana, periferica e sconosciuta, appariva infatti, proprio per queste caratteristiche di fondo, come una valida alternativa all'estremità orientale del mondo, la misteriosa India. Anzi, di fronte a una certa difficoltà, che si andava manifestando, di rintracciare concretamente a Est le mitiche creature e le fantastiche realtà descritte da autori antichi e medioevali, ogni altra periferia si offriva quale nuovo e ideale 'contenitore', al cui interno ogni incontro stupefacente ridiventava possibile.

Sotto questo aspetto, quanto avvenne nell'ambito della teratologia, è assolutamente esemplare. Già nel corso del XIV secolo, grazie soprattutto all'opera di Angelino da Dalorto e Giovanni dei Marignolli, il mitico regno del Prete Gianni venne 'spostato', dagli spazi asiatici, in Africa, in Etiopia, e con esso vennero ovviamente spostati anche gli animali e i fantastici abitanti di quel regno: «... elephantes, dromedarii ... methagallinarii, cametheterni ... onagri ... grifones ... homines agrestes, homines cornuti, fauni, satiri et mulieres eiusdem generis, pigmei, cenocephali, gygantes, quorum altitudo est quadraginta cubitorum, monoculi, cyclopes ...»[21]. Per niente strano, allora, che con la scoperta del Nuovo Mondo, queste strane creature, o parte di esse, subissero un ulteriore trasferimento: si poteva rimettere in discussione la dislocazione geografica degli esseri mostruosi, mentre certo più difficile era liquidare del tutto, come pura fantasia, la loro esistenza, avvalorata da tante autorevoli testimonianze. Perciò Colombo non ha eccessive difficoltà nel riportare la

[21] *La lettera del Prete Gianni*, 1990, p. 54.

descrizione dei cannibali fornitagli dagli indigeni («uomini con un solo occhio e altri col muso di cane, i quali si nutrivano di carne umana»)[22]; ciò che gli veniva riferito, infatti, non era qualcosa di assolutamente insensato, poiché monocoli e cinocefali erano esseri che, appartenevano da tempo al bagaglio culturale – o, se vogliamo, all'orizzonte onirico[23] – degli europei, che erano stati legittimati, all'interno dell'ordine naturale, dallo stesso Sant'Agostino e che, quindi, probabilmente, erano già familiari al navigatore genovese. D'altra parte una delle cause più comuni alle quali si faceva risalire l'esistenza dei mostri, era l'eccesso o «abondanza della materia» e, dunque, quale terra più delle Nuove Indie, con la sua natura straordinariamente esuberante, era adatta a generarli e ad ospitarli?

Sulla base di tutte queste considerazioni preliminari possiamo ora cercare di capire quali riflessi ebbe la scoperta del continente americano sulla ricerca naturalistica e sulla pratica medica, in particolare nella penisola italiana. Le prime notizie che, tra Quattro e Cinquecento, arrivano agli studiosi sono certo piuttosto vaghe e questo anche perché i primi esploratori, per giustificare, agli occhi della corona spagnuola, le loro imprese, preferiscono soffermarsi, nelle loro relazioni, sulle enormi quantità d'oro o di materiali preziosi che si possono ricavare dalle nuove terre. Anche se, come abbiamo visto, non trascura di descrivere la natura, i veri obiettivi dello stesso Colombo sono «oro», «pietre preziose» e «perle» e se di questi non rinviene traccia il genovese preferisce procedere oltre speditamente nell'esplorazione: «Perciò non mi tratterrò più qui né farò il periplo di quest'isola ... perché vedo che qui non ci sono miniere d'oro ...»[24]. La fame di

[22] *Giornale di bordo*, 1985, p. 78 («Entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollavan y le bevían la sangre y le cortavan su natura»: COLOMBO, 1988, p. 94).

[23] Secondo la nota espressione usata da LE GOFF, 1977 (b).

[24] *Giornale di bordo*, 1985, p. 65 («... y no me deterné más aquí ni [iré] esta isla alrededor ... pues veo que aquí no ay mina de oro...»: COLOMBO, 1988, p. 74).

ricchezze caratterizza in modo ancor più evidente l'azione dei cosiddetti *conquistadores* e tra questi, in particolare, di Hernán Cortés, che, appena agli inizi dell'esplorazione, già scriveva ai suoi sovrani: «A nostro giudizio si può credere che in queste contrade ci siano ricchezze pari a quelle della terra in cui Salomone prese l'oro per il tempio»[25]. Inoltre, anche quando si soffermano a rappresentare la realtà naturale, navigatori e soldati spesso non sono in grado, in quanto tali, di fornire dettagli precisi. Colombo, ad esempio, era perfettamente conscio di questa sua carenza di specifiche conoscenze naturalistiche, tanto da essere costretto ad ammetterla, con rammarico e più di una volta, nei suoi resoconti: «Credo inoltre che in queste isole vi siano molte erbe e molte piante che potranno essere assai pregiate in Ispagna per estrarne tinture, per uso medicamentoso e spezie, ma non le conosco, ciò che mi dà una gran pena»[26].

Pur complessivamente caratterizzate da un grado piuttosto elevato di frammentarietà e incertezza, le notizie che, nei primissimi decenni dopo la scoperta, giungono dal Nuovo Mondo, sono perlomeno sufficienti a diffondere in Spagna e, da qui, ad altri paesi europei, un'idea generale dell'esuberanza e della diversità della natura d'oltreoceano. E assieme alle notizie incominciano a giungere anche i primi campioni. Già Colombo, nel corso del primo viaggio, si preoccupa di inviare ai suoi sovrani, oltre a minerali preziosi, concrete testimonianze della flora e della fauna in cui si era imbattuto: piante di aloe e di rabarbaro, «resina di lentisco», una pelle di serpente, «un pesce che sembrava un porco» e che si cercò di «conservar nel sale». Questi reperti non avevano solo un valore informativo; ben presto, nella penisola iberica, si interrano semi di piante americane per verificare la loro capacità di attecchimento. Su questo tipo di sperimen-

[25] CORTÉS, 1987, p. 46.

[26] *Giornale di bordo*, 1985, pp. 60-61 («... y aun creo que a en ellas muchas yervas y muchos árboles que valen mucho en España para tinturas y para medicinas de espeçería, mas yo no los cognozco, de que llevo grande pena»: COLOMBO, 1988, p. 68); cfr. anche *Giornale di bordo*, 1985, p. 65.

tazione abbiamo la testimonianza precisa in una lettera del savonese Michele da Cuneo, che aveva accompagnato Colombo nella seconda spedizione: «Per nostro aviso portassimo cum noi di verso Spagna de ogni rasone semenze, le quale tute habiamo seminate, et provato quelle che fano bene et quelle che fano male»[27].

In Italia l'interesse per gli esiti della scoperta del Nuovo Mondo trovava la sua ragion d'essere anche nel fatto che fra coloro che guidavano le spedizioni verso Ovest, o che di esse facevano parte, vi era un'alta percentuale di italiani e italiano, anche se oramai stabilitosi in Spagna, era pure colui che per primo, raccogliendo informazioni dagli esploratori che tornavano, aveva descritto all'intera Europa la realtà americana: Pietro Martire. Fra gli stati della penisola fu certamente quello veneziano, almeno dopo la conquista del Messico, uno dei più attenti a cogliere le notizie che venivano d'oltreoceano e ciò, indubbiamente, per motivi prima di tutto commerciali[28]. Già Colombo, di ritorno dal primo viaggio, aveva dato informazioni sulla grande presenza di spezie sul suolo americano e, dunque, dalle nuove prospettive economiche che le rotte atlantiche aprivano alla penisola iberica, Venezia vedeva ovviamente minacciato quel monopolio o, quantomeno, quella posizione preminente che, appunto nei traffici di spezie con l'Oriente, deteneva.

Sempre a Venezia c'era un gruppo di intellettuali, comprendente Andrea Navagero, Pietro Bembo, Giovanni Battista Ramusio, e Gerolamo Fracastoro, molto aperto nei confronti delle novità d'oltreoceano. Nonostante fra di loro fosse annoverato un unico scienziato *stricto sensu*, il medico Fracastoro, essi non trascurarono di interessarsi vivamente anche della realtà naturale; un atteggiamento, questo, che non deve peraltro meravigliare, sia perché il concetto stesso di professione e professionalizzazione era assai vago, se non

[27] Lettera di Michele da Cuneo a Gerolamo Annari (Savona, 15 e 28 ottobre 1495), in COLOMBO, 1985, p. 171.

[28] Sui riflessi della scoperta dell'America nella cultura e nell'editoria veneziana, si veda: DONATTINI, 1980; AMBROSINI, 1982; *L'impatto della scoperta*, 1990.

inesistente, nel Rinascimento, sia perché la passione – allora così in voga – per l'arte del giardinaggio, aveva fatto di alcuni di loro dei buoni conoscitori di storia naturale e, in particolare, di botanica. Tra il 1524 e il 1528, Navagero, in missione diplomatica per la Repubblica veneta, fece un viaggio attraverso la Francia e la Spagna e in quest'ultimo paese egli venne a trovarsi naturalmente in posizione ottimale per raccogliere informazioni sulle Nuove Indie. Il suo biografo settecentesco, Giannantonio Volpi, lo descrive come assai desideroso di conoscere la natura e le proprietà delle piante («omnesque natas e terra stirpes, earumque vim atque naturam cognoscendi cupidus erat») e dice anche che egli, tornando in patria, «ex Hispania», ne portò con sé molte, del tutto sconosciute a quei tempi («eatenus nostris hominibus incognitas»)[29]. Non è possibile stabilire, in questo caso, se si trattasse proprio di essenze vegetali provenienti dall'America, ma che Navagero si interessasse grandemente delle novità di quella terra e ne facesse partecipi gli amici veneziani, lo sappiamo dalla sua corrispondenza col Ramusio e dal suo *Giornale di viaggio.* In questi scritti egli parla di animali che ha visto, di frutti che ha assaggiato e dell'aiuto ricevuto da Pietro Martire, suo «amicissimo». Egli cercò anche di continuo libri sul Nuovo Mondo da inviare al Ramusio, che evidentemente li desiderava e li aspettava impazientemente: «Delle cose *de las Indias* qui non si truova niente di stampato – scriveva da Toledo –; ma io con tempo vi manderò tante cose, che vi stancherò»[30].

Se non proprio con il Navagero, quantomeno con gli altri membri del gruppo veneto era in contatto un autore spagnuolo, Gonzalo Fernandez de Oviedo, le cui opere aprirono – anche se, come vedremo, piuttosto parzialmente – nuove prospettive rispetto alla conoscenza della natura americana. Utilizzando le osservazioni compiute durante i suoi soggiorni nel Nuovo Mondo, Oviedo pubblicò nel 1526 il *Sumario de la natural y general historia de las Indias* e nel 1535 la prima

[29] *Andreae Naugerii Patricii Veneti Vita a Joanne Antonio Vulpio conscripta*, in NAVAGERO, 1718, p. XIX.

[30] Cfr. CERMENATI, 1912, pp. 200-203.

parte della *Historia natural y general de las Indias*; la prima opera venne tradotta in italiano e pubblicata a Venezia nel 1534 ed entrambe vennero inserite, poco dopo, nel terzo volume delle *Navigazioni e Viaggi* del Ramusio. L'autore stesso, nel *Sumario* e, precisamente, nella dedica introduttiva all'imperatore Carlo V, non esitava a mettere in risalto l'originalità della sua opera; una originalità che risiedeva sostanzialmente nell'atteggiamento, privo di distrazioni di sorta, con cui egli si era posto di fronte alla realtà americana e nel rigore che contrassegnava la sua attività di cronista. Alle descrizioni, del tutto incidentali e superficiali di coloro che, sino a quel momento, avevano attraversato l'Oceano per conquistare, commerciare e arricchirsi, Oviedo contrappone le sue, frutto di attenzione specifica, di desiderio di conoscenza e di naturale «inclinazione»:

«... ho determinato, per dare qualche recreazione alla maestà vostra, mettere insieme con brevità alcune di quelle cose le quali mi parranno più degne d'essere da lei udite; perché, se bene qui da altri sono state scritte, e col testimonio della vista affermate, non saranno però forse così diligentemente state racconte, come da me puntualmente saranno narrate; benché in alcune di quelle, e forse ancora in tutte, abbino detta la verità, conciosiaché coloro i quali vanno a negociare in dette parti dell'Indie, attendano ad altre cose che gli possano essere di maggior utilità di quelle che si cava della memoria delle cose di questa qualità, onde con minore attenzione le guardano e considerano che non ho fatto io, che naturalmente vi ho avuta inclinazione e ho desiderato saperle, mettendovi ogni opera e volgendovi gli occhi e la mente»[31].

A rendere le opere di Oviedo particolarmente interessanti e degne di considerazione agli occhi degli studiosi della natura era, prima di tutto, l'elevata percentuale di pagine dedicate alla descrizione della realtà fisica del Nuovo Mondo: con il *Sumario* e l'*Historia*, per la prima volta, alla distanza di oltre trent'anni dalla scoperta di Colombo, la flora e la fauna americane diventavano oggetto specifico di attenzione e d'indagine.

[31] Oviedo, 1978-1988 (a), p. 212.

FIG. 1. U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Bologna 1642, p. 368

FIG. 2. U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Bologna 1642, p. 370

FIG. 3. J. Ligozzi, *Alce* (BUB, Ms *Aldrovandi*, Tavole di animali, I, c. 159)

FIG. 4. G. Neri, *Gallina Indica* (BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, II, c. 91)
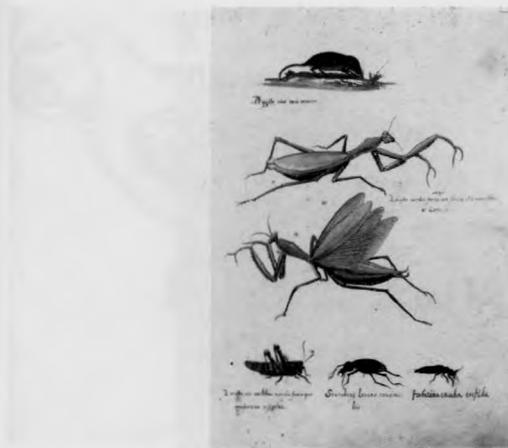
FIG. 5. C. Schwindt, *Locuste* (BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, VII, c. 73, al centro)

FIG. 6. F. di Mercurio Ligozzi (?), *Lepro dell'Indie* (BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, I, c. 156)
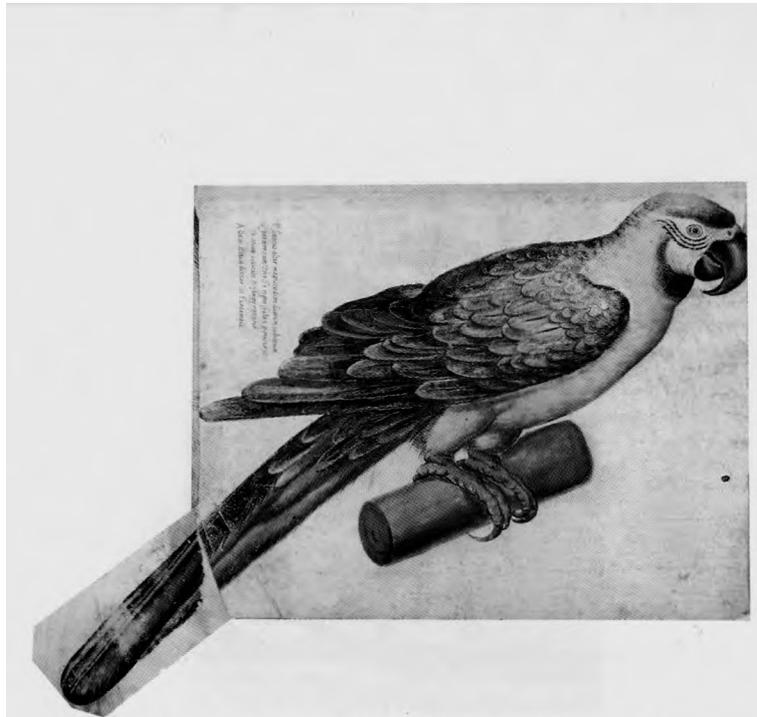
FIG. 7. T. Ghisi, *Pappagallo* (BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, I, c. 4)

FIG. 8. Ag. Carracci, *Triplo ritratto - Arrigo peloso, Pietro matto e Amon nano* (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte)

Fig. 9. P. Fontana, *Orazione nell'orto* (Bologna, Galleria Davia Bargellini)

Fig. 10. B. Passarotti, *Botanico*, particolare (Roma, Galleria Spada)

FIG. 11. B. Passarotti, *Andromeda liberata da Perseo* (Torino, Galleria Sabauda)

FIG. 12. B. Passarotti, *Andromeda liberata da Perseo*, particolare (Torino, Galleria Sabauda)
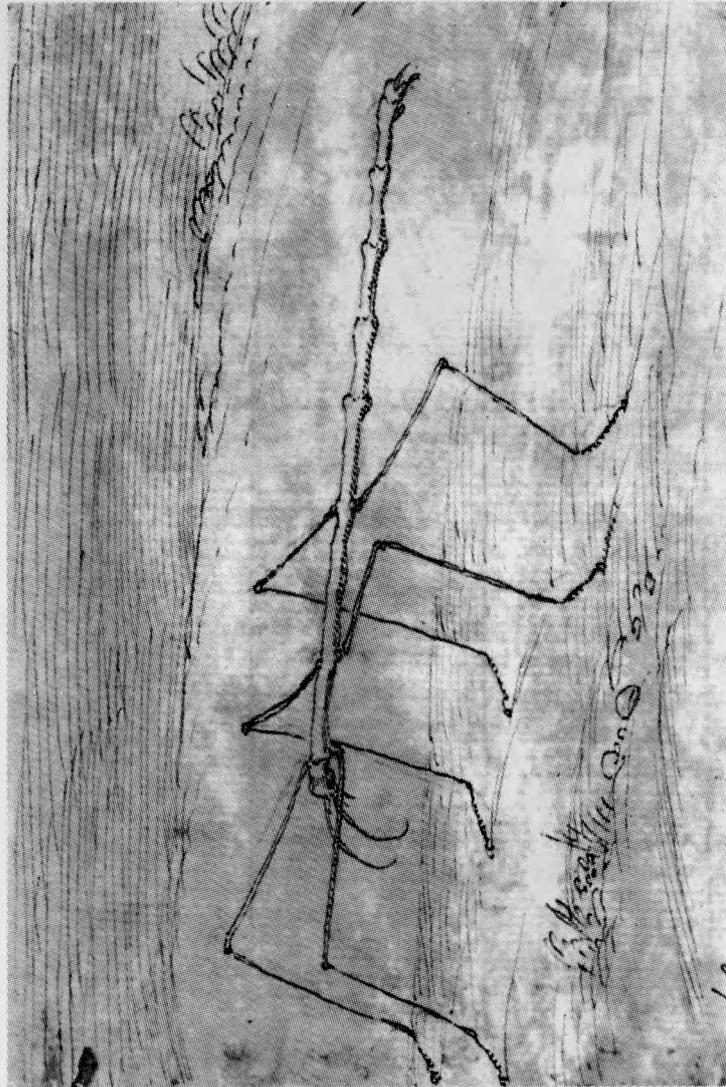
FIG. 13. Ag. Carracci, *Insetto stecco* (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, XXVII, c. 241v)
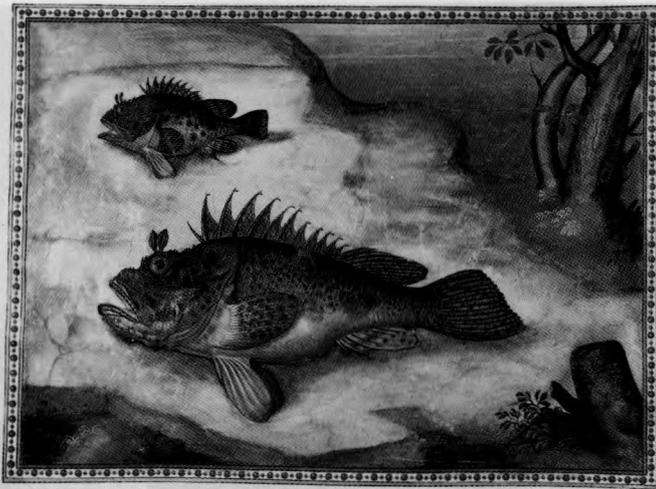
FIG. 14. G. Liberale, *Pesci* (ÖNW, Codex Ser. n. 2669)

FIG. 15. G. Liberale, *Coccodrillo* (ÖNW, Codex Ser. n. 2669)
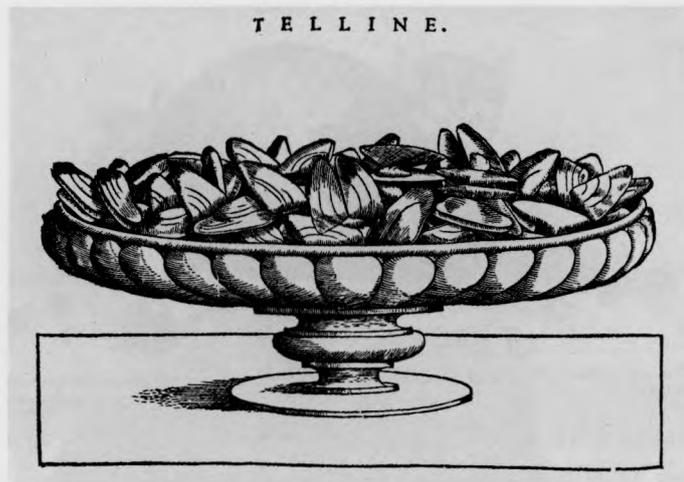
FIG. 16. P.A. Mattioli, *I Discorsi*, Venezia 1568, p. 324

FIG. 17. C. Durante, *Herbario Nuovo*, Roma 1585, p. 315
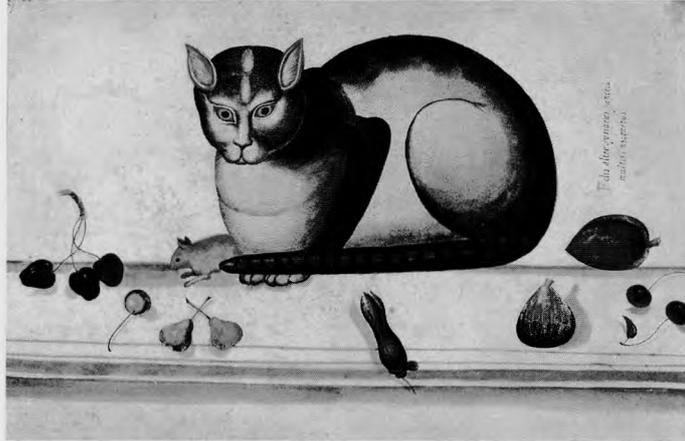
FIG. 18. BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, V, c. 33

FIG. 19. BUB, *Ms Aldrovandi*, Miscellanea di animali e piante, c. 59
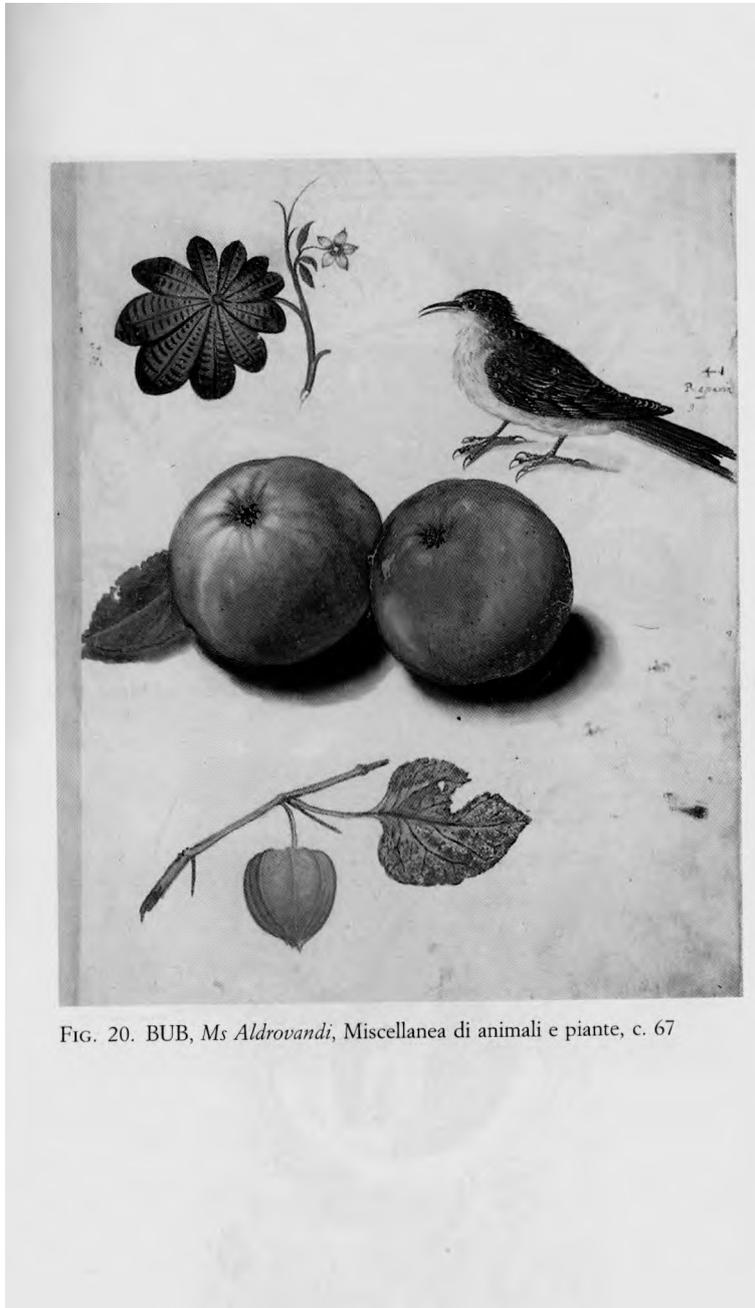
Fig. 20. BUB, *Ms Aldrovandi*, Miscellanea di animali e piante, c. 67

FIG. 21. J. Hoefnagel, *Archetypa Studiaque Patris*, Francoforte sul Meno 1592, Pars prima, tav. 1

FIG. 22. G. Garzoni, *Autoritratto* (Washington, Garden Library - Dumbarton Oaks)

FIG. 23. G. Garzoni, *Mandragora* (Washington, Garden Library - Dumbarton Oaks)

FIG. 24. B. Bimbi, *Zucca* (Firenze, Museo Botanico - Università degli Studi)

FIG. 25. F. Napoletano, *Due conchiglie* (Firenze, Palazzo Pitti)
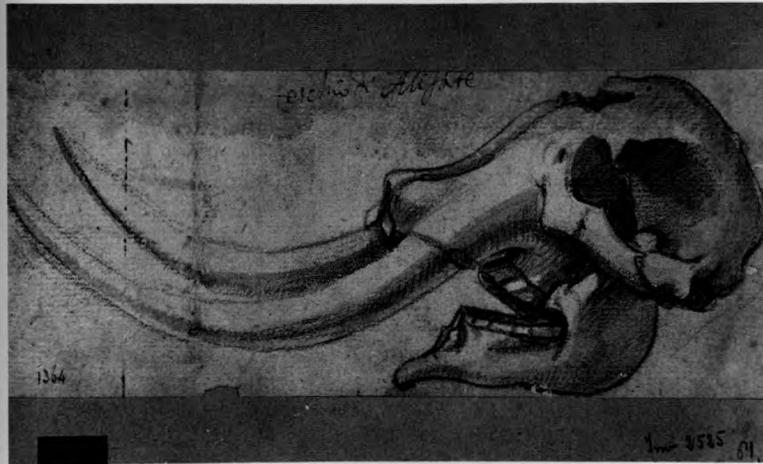
FIG. 26. F. Napoletano, *Teschio di elefante* (Lille, Musée des Beaux-Arts)
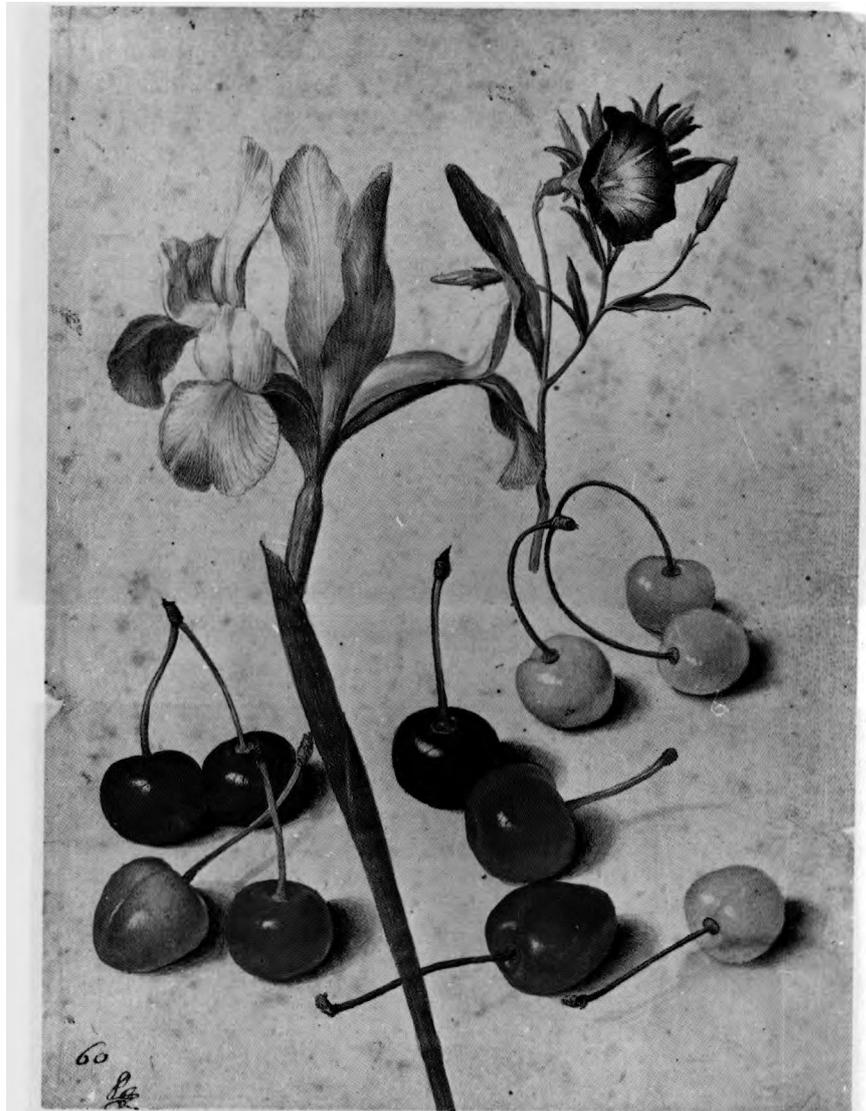
FIG. 27. G. Flegel, *Fiori e frutti* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz - Kupferstichkabinett)

FIG. 28. J. van Kessel, *America* (Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen)

IOANNIS EVSEBII NIEREMBERGII
MADRITENSIS EX SOCIETATE IESV
IN ACADEMIA REGIA MADRITENSI
PHYSIOLOGIÆ PROFESSORIS

HISTORIA NATVRAE,

MAXIME PEREGRINAE,
LIBRIS XVI. DISTINCTA.

In quibus rarissima Naturæ arcana, etiam astronomica, & ignota Indiarum animalia, quadrupedes, aues, pisces, reptilia, insecta, zoophyta, plantæ, metalla, lapides, & alia mineralia, fluuiorumque & elementorum conditiones, etiam cum proprietatibus medicinalibus, describuntur; nouæ & curiosissimæ quæstiones disputantur, ac plura sacræ Scripturæ loca eruditè enodantur.

Accedunt de miris & miraculosis Naturis in Europâ Libri duo: item de iisdem in Terrâ Hebræis promissâ Liber vnus.

ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI.
M. DC. XXXV.

FIG. 29. J.E. Nieremberg, *Historia naturae*, Anversa 1635, frontespizio

FIG. 30. A. de Bruyn, *Animalium Quadrupedum multiformes effigies in usum pictorum aeditae*

FIG. 31. J. Sadeler, *Florae Deae... artificiosa delineatio... variorum florum subsequente effigie*, tav. 2

FIG. 32. A. Collaert, *Avium vivae icones*, tav. 15

92 Auium

LATINE Pelecanus, Platea uel Platalea, auis ad uiuum expressa. Bellonius Pelecanum uel Plateam auem, eandem Onocrotalo facit, (quod non laudamus:) hîc uerò depictam, Ardeolam candidam, uel Albardeolam nominat. Nos Ardeam albam, à cæteris Ardeis rostro non differentem, exhibebimus infrá.

ITALICE Becquaroueglia.

GALLICE Pale, Truble, Poche, Cueillier.

GERMAN. Löffler/Löffelganß/Lefler/Lepler.

Ord sept. Pars I. 93

F. Recuruirostra uocari poterit hæc auis, donec aliud aptius nomen inueniatur. Sola enim rostrum neque rectum habet, neque deorsum flectit, sed sursum.

ITALICE Auosetta, Beccostorta, Beccoroëlla, Spinzago d'aqua.

GERMAN. Ein frembder wasseruogel / wirdt selten by vns gesehen / aber offt in Italia: mag genennt werden ein Vberschnabel/darumb daß er den schnabel uber sich bügt.
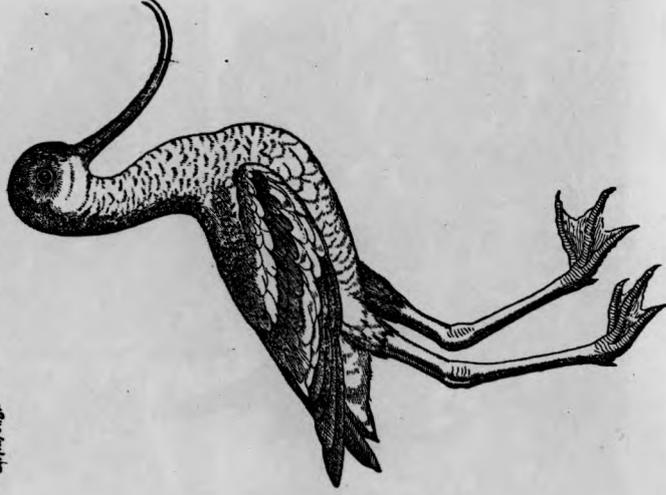
FIG. 33. C. Gesner, *Icones avium*, Zurigo 1560, pp. 92-93

FIG. 34. C. van de Passe, *Hortus floridus*, Arnhem 1614, «Estate», tav. 2

FIG. 35. C. van de Passe, *Hortus floridus*, Arnhem 1614, «Autunno», tav. 23

Fig. 36. F. Francken II, *Atelier d'artista con raffigurazione allegorica della pittura* (Vienna, Collezione Harrach)

Fig. 37. F. Napoletano, *Scheletro di cammello*, rame (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica - Calcografia)

FIG. 38. E. Sweert, *Florilegium*, Francoforte sul Meno 1612, ritratto dell'autore
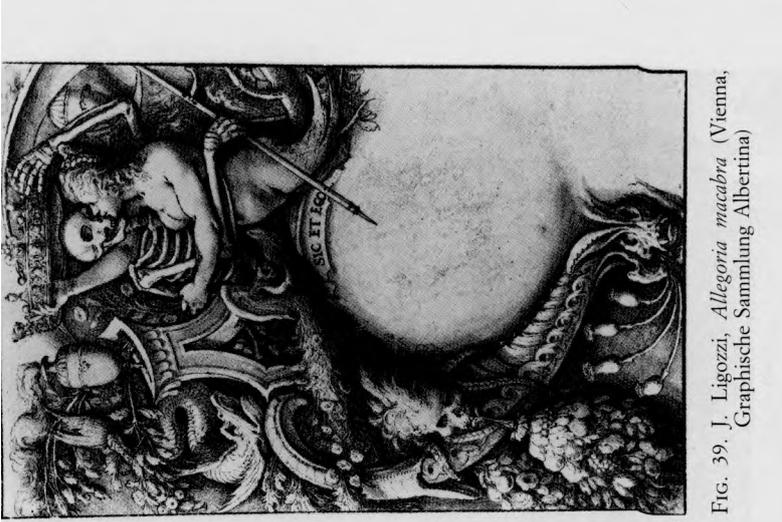
FIG. 39. J. Ligozzi, *Allegoria macabra* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina)
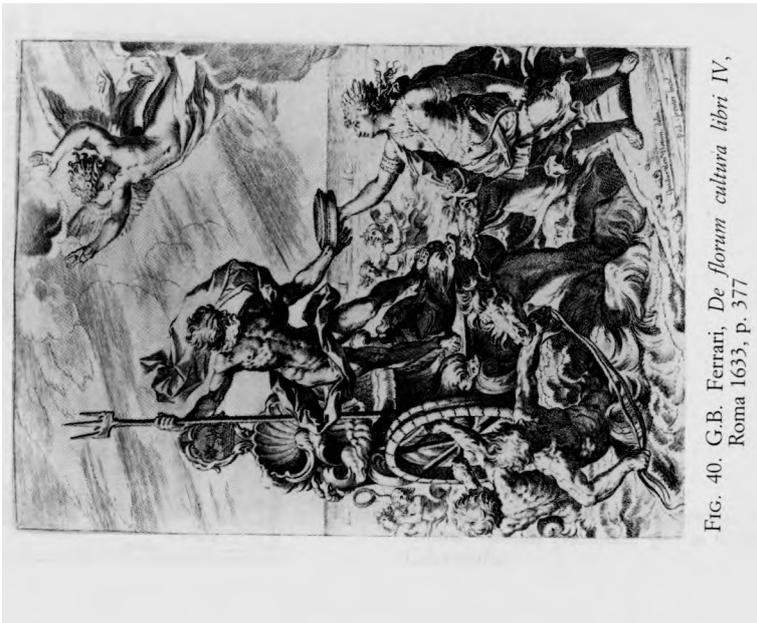
FIG. 40. G.B. Ferrari, *De florum cultura libri IV*, Roma 1633, p. 377

FIG. 41. J. de Laet, *Novus Orbis*, Leida 1633, frontespizio

FIG. 42. J. de Laet, *Novus Orbis*, Leida 1633, particolare del frontespizio
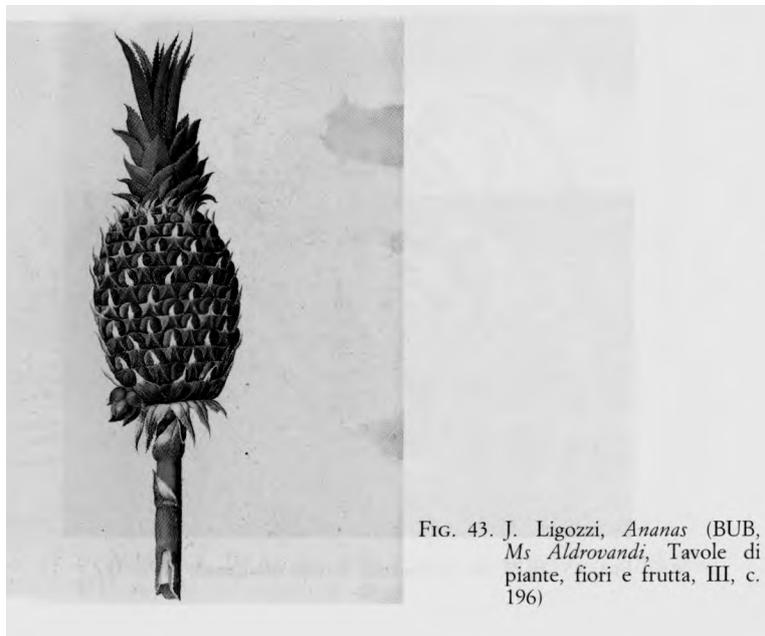
FIG. 43. J. Ligozzi, *Ananas* (BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di piante, fiori e frutta, III, c. 196)

Fig. 44. BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, IV, c. 121

Fig. 45. BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, IV, c. 122
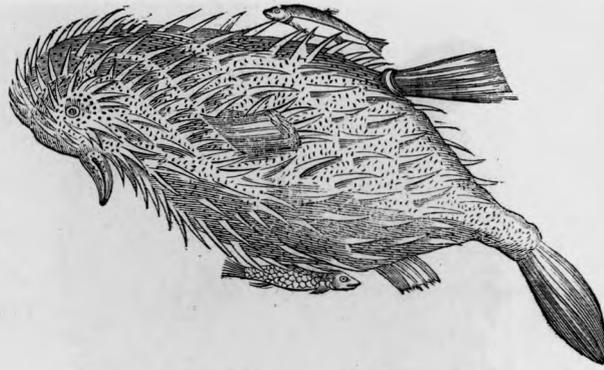
Fig. 46. U. Aldrovandi, *De piscibus Libri V. et de Cetis Lib. unus*, Bologna 1613, p. 300
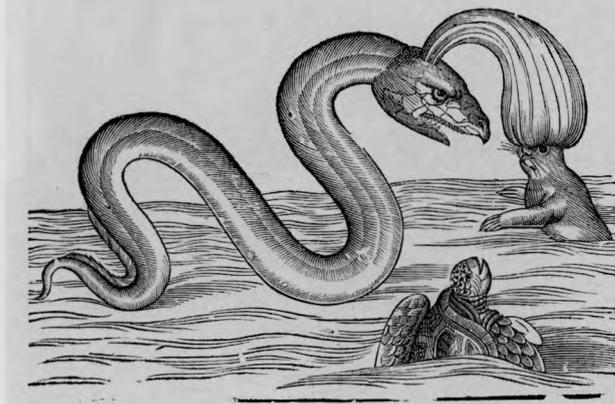
Fig. 47. U. Aldrovandi, *De piscibus Libri V. et de Cetis Lib. unus*, Bologna 1613, p. 368

Fig. 48. BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di piante, fiori e frutta, I, c. 76

Fig. 49. L. Lotto, *Andrea Odoni* (Hampton Court, Collezioni reali)

HISTORIA
NATVRALE
DI FERRANTE IMPERATO
NAPOLITANO.
NELLA QVALE ORDINATAMENTE
SI TRATTA
Della diuersa condition di Minere, Pietre pretiose, & altre curiosità. Con varie Historie di Piante, & Animali, sin'hora non date in luce.
In questa Seconda Impressione aggiontoui da Gio: Maria Ferro Spetiale alla Sanità, alcune Annotationi alle Piante nel Libro vigesimo ottauo.

DEDICATA ALL' ALTEZZA SER.^{ma}
DI GIOVAN FEDERICO
DVCA DI BRVNSVVICK, ET LVNENBVRG.

VENETIA.
Presso Combi, & La Noù. M. DC. LXXII.
Con licenza de' Superiori, e Priuilegio.

Fig. 50. F. Imperato, *Historia Naturale*, Venezia 1672 (prima ediz., Napoli 1599), frontespizio

Fig. 51. *Museo di M. Mercati* (in M. Mercati, *Metallotheca*, Roma 1719)
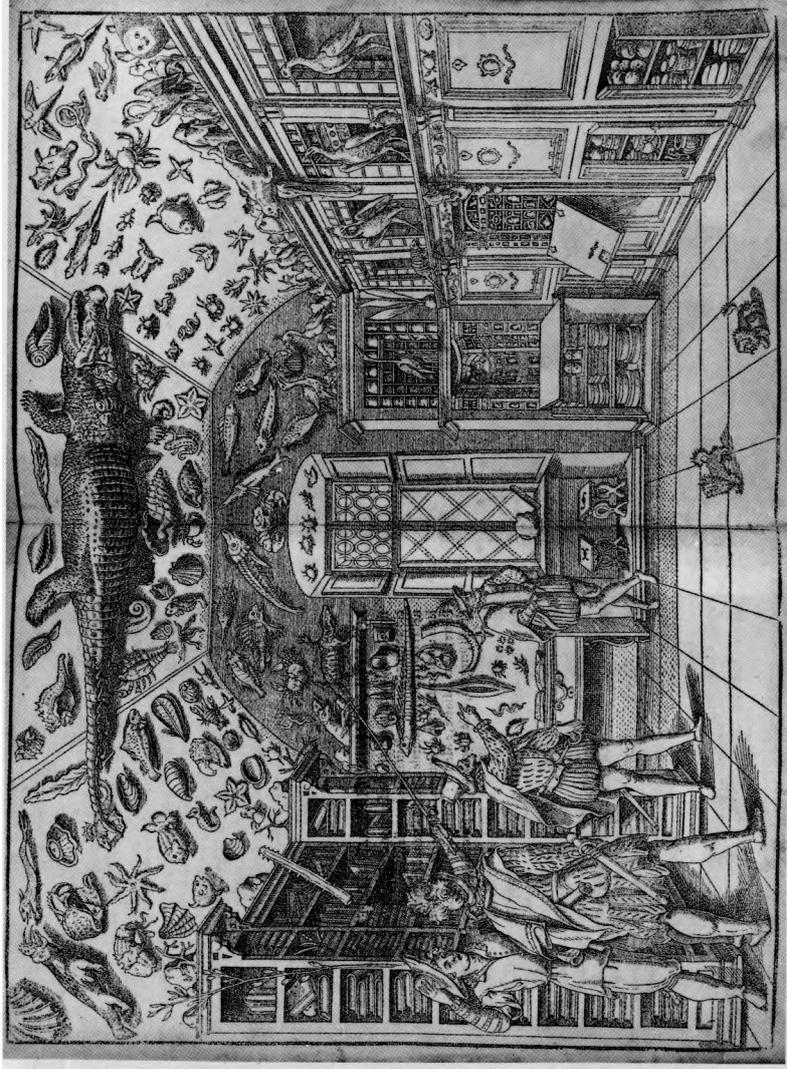
FIG. 52. *Museo di F. Imperato* (in F. Imperato, *Dell'Historia Naturale... Libri XXVIII*, Napoli 1599)
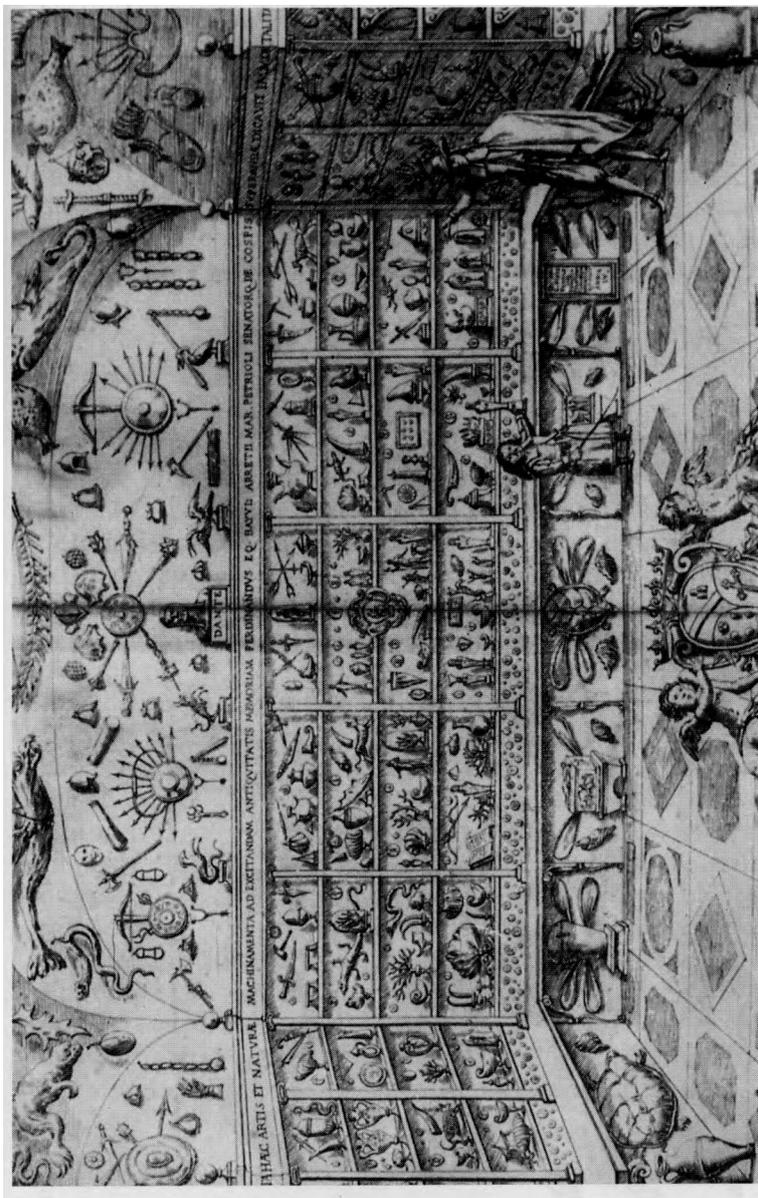
FIG. 53. *Museo Cospiano* (in L. Legati, *Museo Cospiano*, Bologna 1677)

FIG. 54. Institut de France - Paris, ms 976, *Plantae et Flores*, III, c. 162
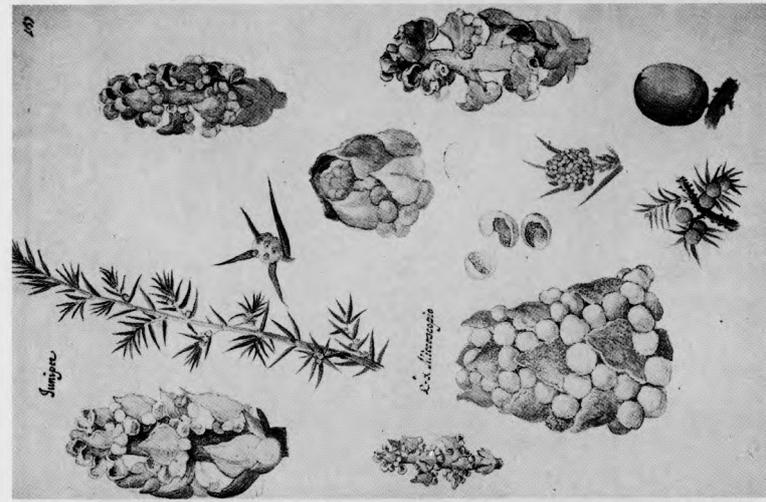
FIG. 55. Institut de France - Paris, ms 976, *Plantae et Flores*, III, c. 137

Come ha osservato Gerbi, l'autore spagnuolo era scarsamente interessato alle gesta umane della conquista dei nuovi spazi, alle imprese belliche, e finì invece per riversare, nei suoi resoconti, soprattutto la sua passione e le sue qualità di «devoto osservatore degli alberi, delle erbe e delle bestie»[32]. Ma l'intento di Oviedo non era semplicemente quello di descrivere la natura d'oltre oceano, ma di farlo con un metodo che, sgombrando il campo dalle «favole» che sulle «cose di quest'Indie» egli vedeva circolare numerose in Spagna, privilegiasse il resoconto della «pura verità» e si fondasse, quindi, sull'esperienza diretta, sull'uso continuo e critico della vista (*sino conforme a la vista*).

Il *Sumario* e l'*Historia* si imponevano, infine, all'attenzione anche per un'altra caratteristica: il corredo – anche se limitato sia sotto il profilo quantitativo che qualitativo – di un apparato iconografico, il ricorso, cioè, ad uno strumento descrittivo che, proprio in quegli stessi anni, incominciava ad essere apprezzato e utilizzato su larga scala dai naturalisti. Oviedo era pienamente consapevole di quanto fosse inadeguata la parola nel dar conto della realtà naturale, tanto più se così radicalmente diversa come quella americana. Parlando nel *Sumario* dell'«albero delle saldature o consolidature», un genere di cactus presente «nell'isola Spagnuola», egli scriveva: «Finalmente è tanto difficile a scrivere la sua forma che, a doverla dar ad intendere, saria bisogno dipingerla, accioché col mezo della vista si potesse più facilmente comprendere quello che la lingua manca in questa parte»[33]. Tornando nell'*Historia* a trattare di questa pianta, egli ne affiancava la figura al testo descrittivo, commentando: «Ma io qui disegnerò, se saprò fare, la forma di questo albore, perché si possa meglio quello che ne ho detto comprendere e considerare»[34]. E tuttavia egli doveva esser conscio che, anche con il ricorso all'illustrazione, non sarebbe mai riuscito ad annullare lo scarto esistente tra la realtà e la

[32] Gerbi, 1975, p. 341.

[33] Oviedo, 1978-1988 (a), p. 314.

[34] Oviedo, 1978-1988 (b), p. 650.

sua descrizione; poche righe sopra, annunciando la trattazione dello strano «arbore», aveva infatti affermato: «... perché nel vero bisognerebbe dipingerlo quel Leonardo di Vince o quello Andrea Mantegna, famosi pittori che io conobbi in Italia, più tosto che volerlo io con parole circonscriverlo. Ma meglio sarebbe a vederlo con gli occhi piantato in terra, che non dipinto né scritto in carta»[35].

La diffusione delle opere di Oviedo in Italia, di molto favorita dalla loro traduzione e inserzione nella raccolta del Ramusio[36], avvenne quasi parallelamente – o anche grazie – al verificarsi, attorno alla metà del secolo, di una serie di eventi che, direttamente o indirettamente, avrebbero inciso profondamente nel panorama culturale della penisola e, in particolare, nel mondo della ricerca scientifica. Due di essi, almeno, devono essere qui ricordati. In primo luogo la crescita, a partire dalla prima edizione del *Dioscoride* del Mattioli (1544), degli studi naturalistici, cui si correlava una sempre più sostenuta produzione di testi. Questo maggiore interesse per i multiformi aspetti della realtà naturale si manifestava, però, proprio nel momento in cui l'Italia appariva «tagliata fuori ormai dall'opera di esplorazione e di conquista» ed era quindi costretta a dipendere «sempre più dalle notizie provenienti dai paesi più direttamente impegnati nell'impresa ... in primo luogo, dalla Spagna e dal Portogallo»[37]. Tutto ciò significava, sintetizzando, che mentre cresceva la richiesta di informazioni sempre più dettagliate su animali, piante e minerali del Nuovo Mondo, si andavano invece via via esaurendo molti dei canali attraverso i quali tali informazioni passavano.

Come dimostra il catalogo della fornitissima biblioteca del bolognese Ulisse Aldrovandi, i naturalisti, per rimediare a una simile situazione, puntarono in primo luogo ad una raccolta sistematica, spesso 'a tappeto', delle opere relative

[35] *Ibidem*, p. 648.

[36] Il volume in cui erano comprese uscì nel 1556.

[37] ROMEO, 1971², p. 53.

al continente americano[38]. I testi più ricchi di descrizioni naturalistiche, e di fatto più utilizzati, furono ovviamente quelli di Oviedo e, verso la fine del secolo, la *Historia Natural y Moral de las Indias* del gesuita José de Acosta, pubblicata nel 1590 e tradotta in italiano nel 1596, ma la fame di notizie spingeva gli studiosi della natura ad acquisire e a consultare accuratamente qualsiasi resoconto di viaggiatori, esploratori e religiosi: ogni opera doveva essere scandagliata a fondo, poiché tutti i dettagli, anche quelli apparentemente più insignificanti, potevano aiutare gli studiosi a muoversi in quel grande settore di ricerca («magnus campus») che si era improvvisamente aperto con la scoperta dell'America («quasi alter mundus»)[39]. Le chiose e le sottolineature che, ad esempio, costellano la copia dell'*Historia* di Acosta, in traduzione italiana, posseduta da Aldrovandi[40], stanno lì a testimoniare l'attenta lettura dello scienziato bolognese, così come la scritta finale di suo pugno («Ego Ulisses Aldrovandus Totum perlegi die 11 Julij 1596») dimostra che acquisto e consultazione avvennero immediatamente a ridosso della pubblicazione. Ma Aldrovandi non si limitava a leggere e a sottolineare: egli era infatti solito trascrivere metodicamente, «con dilegentia»[41], ogni notizia ritenuta interessante, giungendo in tal modo a creare una sorta di fornitissimo archivio del Nuovo Mondo, dal quale poteva rapidamente e comodamente attingere nel corso della stesura delle sue opere. Come già abbiamo sottolineato in precedenti capitoli – e come peraltro vedremo anche più avanti –, questo metodo per raccogliere informazioni non deve essere rigidamente visto come una sorta di ancora di salvezza alla quale si ri-

[38] Ovviamente Aldrovandi gradiva moltissimo – tanto da lasciarne il ricordo dettagliato tra le sue carte – visite di personaggi che erano stati nel Nuovo Mondo, dai quali poteva ricevere informazioni di prima mano sulla natura americana; cfr., ad es., BUB, *Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, c. 260v: «Melchior de Villagomez Hispanus, qui totum Perù regnum peragravit, visitavit me ruri die 12 Octob. 1587».

[39] Le espressioni tra parentesi sono di Ulisse Aldrovandi: BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. II, c. 45; cfr. *supra*, Parte prima, cap. I.

[40] Il libro è conservato in BUB, segnatura A.M. RR. I. 33.

[41] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 355v.

correva solo perché non esistevano altre alternative valide: infatti la conoscenza della natura, lontana o vicina che fosse, avveniva comunque, nel Rinascimento anche, se non soprattutto, attraverso la consultazione della letteratura del passato e del presente, attraverso il recupero metodico delle parole sedimentatesi, nel tempo, su animali, piante e minerali.

Che dovessero, per lo più, limitarsi a 'leggere' la natura americana, non significava che gli scienziati italiani rinunciassero a cercare di vederla, almeno parzialmente, che non sfruttassero ogni possibiltà per ottenere reperti. Purtroppo, anche in questo caso, la loro situazione era ben diversa da quella degli studiosi e dei 'curiosi' spagnuoli (nonché di altri paesi che svolgevano una politica coloniale o commerciale verso ovest), che nei porti del loro paese e, in particolare, a Siviglia («emporio delle cose che vengono d'india»[42]) potevano soddisfare, piuttosto facilmente, i loro desideri. Proprio perché aveva presente la felice posizione della penisola iberica, Aldrovandi progettò, nel 1567, di ricorrere all'aiuto del Cardinale protettore del Collegio di Spagna di Bologna, per ottenere i reperti naturalistici da lui elencati in «uno indice copiosissimo di tutte le cose animate et inanimate che sono descritte dalli historici del indie occidentali del perù America et isole Isabella et Spagnola et altri lochi da me con dilegentia in varii autori delle historie indiane anottati et raccolti». Secondo i voti dello scienziato bolognese, il Cardinale avrebbe dovuto cercare di ottenere, «per varij mezzi», tali «cose nove portate dal indie» non solo «nella corte della Maestà del re Catholico o in Siviglia», ma anche «domandandone a varij Medici» e a «mercanti» che «di continuo ... navigano e ritornano da quelle bande»[43].

Oltre che puntare sulla benevolenza di personalità e colleghi stranieri e avviare con questi ultimi una politica di scambi, i naturalisti italiani potevano sperare di ottenere esemplari dei tre regni della natura ricorrendo, per lo più, ai canali

[42] *Ibidem.*

[43] *Ibidem.*

diplomatici e agli ambienti di corte, cui tali canali facevano capo. Naturalmente, se non si era al loro servizio diretto, ciò significava sovente dover stabilire rapporti piuttosto stretti con signori e alti prelati della penisola, sollecitare il loro patronato, accettando, in qualche modo, di far parte delle loro clientele. Anche in questo caso il comportamento di Ulisse Aldrovandi appare del tutto esemplare: la devozione, da lui manifestata costantemente ai Granduchi di Toscana Francesco I e Ferdinando I, si tradusse nell'apertura di un canale privilegiato sull'asse Firenze-Bologna, lungo il quale viaggiavano reperti, tavole a tempera di «cose di natura» e informazioni (fig. 43).

Che la corte medicea fosse uno dei centri della penisola più attivi nel settore della ricerca naturalistica e, quindi, pure nella raccolta di materiali e notizie sul Nuovo Mondo, è ben testimoniato anche in alcune lettere indirizzate dal fiammingo Giuseppe Casabona, direttore dell'orto botanico fiorentino, al medico tedesco Joachim Camerarius[44]. Da esse apprendiamo, inoltre, che Ferdinando de' Medici, mentre era ancora cardinale a Roma, prima di succedere al fratello Francesco I, era solito raccogliere e inviare in Toscana, oltre a manufatti messicani[45], anche reperti naturalistici[46]. Questa notizia conferma, se mai ce ne fosse bisogno, che anche la città papale svolgeva un ruolo assai rilevante quale luogo di raccolta e di ridistribuzione sulla penisola di materiale informativo sul continente americano. Sovente tale materiale veniva trasmesso attraverso i canali della diplomazia pontificia e, in particolare, attraverso le nunziature di Spagna e Portogallo. Nel 1552, ad esempio, Marcello Cervini (il futuro papa Marcello II), che cercava di favorire la composizione dell'*Aquatilium animalium historia* di Ippolito Salviani[47], ri-

[44] Cfr. OLMI, 1991, pp. 3-31.

[45] Sulla presenza di tali oggetti nella corte medicea, sin dai tempi di Cosimo, cfr. HEIKAMP, 1972; HEIKAMP, 1982.

[46] Cfr. OLMI, 1991, p. 45.

[47] L'opera uscì a Roma nel 1554. Così scriveva il Salviani, dedicandola al Cervini: «Tu mihi auctor fuisti, ut eorum omnium, qui ad manus nostras pervenissent, Piscium imagines, appingerem, aereque excuderem. Qua

chiese a Pompeo Zambeccari, nunzio a Lisbona, «il ritratto di tutti e pesci» che si trovavano in quel mare. Quest'ultimo, nell'inviare «61 pessi depenti in 17 foglii», informava però di essersi preoccupato di estendere la ricerca di iconografia ittiologica anche a tutti i possedimenti coloniali del Portogallo: «... et ho mandato al Brasille et in India et altre parti toccanti a questo regno per far la medemma diligenza et so che capiteranno qui et sebene potranno venir tardi Lei li potrà sempre havere e per mia via o d'altro nontio che sia qui»[48]. Pochi anni prima la nunziatura portoghese e quella spagnola erano state ricoperte da Giovanni Ricci che in quelle terre ebbe modo di saziare largamente «la sua mania di collezionista e la passione per l'esotico»: pappagalli variopinti e casse piene di merci delle Indie sia occidentali che orientali venivano da lui regolarmente inviati alla sua casa di Montepulciano, in parte quali regali per i familiari, ma soprattutto affinché fossero custoditi in attesa del suo ritorno[49].

Come una delle ulteriori testimonianze della diffusione, fra le alte gerarchie ecclesiastiche, della passione per le 'curiosità' di natura esotiche e, quindi, anche americane, può essere portato un quadro di Sebastiano dal Piombo, in cui un cardinale (identificato, ma forse erroneamente, con Antonio del Monte) è ritratto, a mezzo busto, assieme a una scimmietta brasiliana[50].

in re mihi duobus modis auxilio fuisti. Nam cum pro mea tenui facultate neque incidendis tot imaginibus sumtum suppeditare, nec Piscium, nisi nostri proximi maris copiam habere possem, Tu utraque re mihi subsidio fuisti. Tum ipse me tua pecunia, juvans, aliosque summi illius ordinis nonnullos partim Oratione tua gravissima, partim exemplo ad hoc idem inducens: tum itidem sumtu, atque auctoritate tua curans, ut plurimae Piscium formae prorsus nostris hominibus ignotorum ex Gallia, ex Germania, ex Lusitania, ex Britannia, denique et ex Graecia ipsa diligenter expictae afferentur; sine quibus historia haec nostra manca, atque inops fuisset». Cfr. POLLIDORI, 1744, pp. 85-87.

[48] *La correspondance des premiers nonces*, 1980-1986, vol. II, pp. 706-707.

[49] Cfr. JEDIN, 1972.

[50] Il quadro è conservato nella National Gallery of Ireland di Dublino; cfr. HIRS, 1981, fig. 73. Ringrazio l'amico Massimo Donattini che ha attirato la mia attenzione su questo soggetto.

Sul versante della diplomazia 'laica', deve essere inoltre segnalato, come, peraltro, già si è visto trattando del Navagero, l'aiuto talvolta fornito, agli studiosi della natura, dagli ambasciatori della Repubblica di Venezia in Spagna. Nei suoi libri di piante il patrizio veneto e botanico Pietro Antonio Michiel ricorda esplicitamente di aver ottenuto l'immagine di alcune essenze vegetali americane grazie alla collaborazione di due di costoro, Marco Antonio da Mula (che diverrà poi cardinale) e Sigismondo Cavalli[51].

b) *Vecchie e nuove realtà naturali a confronto*

Da quanto sin qui abbiamo detto emergono fondalmente due dati. Primo, che gli scienziati italiani, così come d'altronde tutti i loro colleghi europei, erano fortemente interessati alla realtà naturale del Nuovo Mondo, anzi spesso provavano nei confronti di essa una incontenibile curiosità; né poteva essere altrimenti, visto che si aveva a che fare con una natura che emergeva dal nulla e che veniva descritta, complessivamente, come del tutto nuova e straordinariamente esuberante. Secondo, che, anche se per vie indirette e attraverso difficoltà di non poco conto, era purtuttavia disponibile, nella penisola, una buona quantità di materiale informativo sulle terre d'oltre oceano, sul quale si poteva comunque incominciare a lavorare. Resta ora da chiederci: che tipo di lavoro, quale mole di studio produssero i nostri naturalisti su tale materiale e, soprattutto, quale percentuale, anche in termini qualitativi, essi dedicarono nelle loro opere alla trattazione di animali, piante e minerali americani? Tutte domande, queste, alle quali, in verità, prendendo in esame il solo secolo XVI, non ha molto senso tentare di rispondere limitatamente all'area italiana e che pertanto possono e devono essere sintetizzate, più proficuamente, in un unico interrogativo di fondo: in quale misura la scoperta della nuova realtà fisica riuscì a modificare le coordinate concettuali di approccio alla natu-

[51] MICHIEL, 1940, *passim*.

ra, le consolidate credenze, il metodo stesso di ricerca degli studiosi europei?

Trattando dell'impatto avuto dalla scoperta dell'America sulla società del vecchio continente nel secolo XVI, ha scritto, una ventina d'anni fa, John Elliott in un suo breve, ma suggestivo lavoro: «... è difficile non restare colpiti dalle strane lacune e i clamorosi silenzi, in molti casi in cui ci si potevano logicamente aspettare accenni al nuovo mondo ... Che si tratti della geografia dell'America, della sua flora e della sua fauna, come della natura dei suoi abitanti, uno schema costante sembra ricorrere nelle reazioni europee. Da un certo punto in poi, è come se si abbassasse la saracinesca; come se, con tanto da vedere e assimilare e capire, lo sforzo diventasse all'improvviso troppo grande, e gli europei si ritirassero nella penombra del mondo intellettuale della loro tradizione»[52]. Questa difficoltà a recepire, dopo un iniziale momento di entusiasmo, le novità provenienti da ovest, ad adattare ad esse i propri schemi mentali, rinunciando a radicate convinzioni, fu generalmente diffusa, ma certo il settore della ricerca naturalistica, o meglio della pubblicistica naturalistica, fu uno di quelli in cui essa si manifestò con più evidenza. Nel 1530 usciva a Strasburgo l'*Herbarum vivae eicones* di Otto Brunfels, un testo che, grazie soprattutto al suo apparato illustrativo, inaugurava una nuova stagione degli studi botanici: quasi quarant'anni erano trascorsi dalla scoperta di Colombo, eppure in esso non veniva registrata alcuna pianta del Nuovo Mondo. Nelle opere successive di botanica e zoologia si incomincia a trattare delle specie americane, ma in modo complessivamente molto limitato e prendendo, per lo più, in considerazione lo stesso ristretto gruppo di piante e animali. Per tutto il secolo si manifestò uno strano comportamento da parte dei naturalisti: da un lato essi non perdevano occasione per documentarsi sulla realtà delle Nuove Indie, ma, dall'altro, si mostravano assai riluttanti a elaborare sino in fondo i materiali raccolti e ad inserirli nelle loro opere a stampa. Comportamente strano, si è detto, ma,

[52] ELLIOTT, 1985, pp. 25-26.

in realtà, se lo si esamina tenendo presente la realtà culturale in cui gli studiosi cinquecenteschi si muovevano e il loro metodo di indagine, esso appare dotato di una sua chiara logica.

Come è noto, la rottura – peraltro mai totale – con la tradizione medioevale e il consolidarsi della storia naturale come disciplina progressivamente autonoma, si verificarono, nel Rinascimento, grazie al recupero della cultura scientifica classica e, quindi, alla accessibilità di un elevato numero di opere di autori antichi prima sconosciute o parzialmente conosciute. Per il naturalista cinquecentesco, che nel suo lavoro di catalogazione partiva da zero, tali opere costituivano, nel loro insieme, la base indispensabile su cui poter via via accumulare altri materiali. Studiare la natura voleva dire identificare, «verificare», in primo luogo, piante, animali e minerali descritti dagli autori antichi, cercando poi gradualmente, così come fece, ad esempio, il Mattioli nei confronti di Dioscoride, di correggere i loro errori e di ampliare le loro conoscenze. Se pur v'era un certo spazio per esporre i risultati dell'osservazione diretta, era nel leggere e nel riferire tutto quanto già era stato scritto sulla natura che consisteva il nucleo fondamentale o, quantomeno, strutturalmente rilevante, del metodo di ricerca. Per avere un'idea dell'importanza delle fonti letterarie e dello sforzo compiuto dagli scienziati per documentarsi, è sufficiente aprire le opere di un Gesner o di un Aldrovandi e prender visione degli elenchi, composti da centinaia di nomi, degli autori da loro utilizzati nella stesura.

Abituati, dunque, a vedere la natura attraverso gli scritti degli autori classici, gli studiosi europei si trovarono in grave difficoltà nell'inserire animali e piante americani nei loro sistemi classificatori. Venerati e ritenuti autorità indiscusse, i vari Aristotele, Teofrasto, Dioscoride, Plinio non ne avevano infatti parlato nelle loro opere: e se non ne avevano parlato, si poteva persino arrivare a dubitare che esistessero. È vero che gli studiosi si vantavano ripetutamente di aver scoperto «cose naturali» ignorate dagli autori del passato o di aver corretto dei loro errori, ma tutto ciò era normale e legittimo sino a che tali critiche erano frutto di osservazioni

compiute nelle stesse aree geografiche, nello stesso mondo (Europa, Asia, Africa) riconosciuto dagli antichi e da essi descritto: si trattava, infatti, in questo caso di integrazioni e non di una radicale contestazione. Accettare invece in pieno la nuova realtà naturale che si era manifestata al di là dell'oceano, non significava semplicemente entrare in contrasto con la verità di questo o di quell'altro autore antico, ma rimettere in discussione l'intero sistema culturale e l'impianto metodologico sui quali si fondava la ricerca naturalistica. Nel Cinquecento nessuno si sentì in grado di consumare sino in fondo questo strappo. Un nuovo mondo, quello classico, era stato da poco portato alla luce, navigando all'indietro nel tempo: ora, navigando sul mare, ne era stato scoperto un altro che sembrava minare le certezze apportate dal primo. Si trattava di fare una scelta e, al momento, gli scienziati optarono per l'antichità, non si sentirono in grado di rinunciare ai punti di ancoraggio che essa, da poco, aveva loro fornito.

Sotto molti punti di vista il Cinquecento, più che il secolo dell'America, fu, o continuò ad essere, il secolo dell'Asia. I dati sulla produzione libraria sembrano infatti dimostrare il permanere, a dispetto della scoperta di Colombo, di un fortissimo interesse per l'Oriente[53]. Ciò fu tanto più vero nell'ambito della ricerca naturalistica, poiché da sempre l'Asia era la terra delle spezie, degli strani e numerosi animali, delle inquietanti forme umane, oggetto delle descrizioni degli autori classici e medioevali. Così, nel secolo XVI, il desiderio degli studiosi di studiare 'sul campo' la realtà naturale si concretizzò soprattutto in viaggi verso est, verso Creta, già dagli antichi chiamata «isola dei beati»[54], l'Egitto, la Siria. Antichità e Asia costituivano un tutt'uno, si legittimavano reciprocamente: Leonhart Fuchs nel suo *De historia stir-*

[53] Cfr., sulla situazione francese, ATKINSON, 1935, pp. 10-12 e, su quella italiana il saggio di M. Donattini, *Orizzonti geografici dell'editoria italiana (1493-1560)*, in corso di stampa. Più in particolare, sulla forte, anche se non sempre predominante, presenza di libri sull'Oriente nelle biblioteche veneziane, cfr. AMBROSINI, 1982, pp. 3-33.

[54] PLINIO, *Naturalis historia*, IV, 58: «et Macaron nonnulli a temperie caeli appellatam existimavere».

pium (1542), pur descrivendo e illustrando piante americane, riconduceva il mais e la zucca entro un orizzonte noto, definendoli nativi della Turchia. Un altro fattore ancora contribuiva notevolmente a rallentare la recezione della realtà naturale del Nuovo Mondo. Molti storici, anche in tempi piuttosto recenti, hanno notato che, nelle opere dei naturalisti rinascimentali, la trattazione definibile veramente 'scientifica' occupa una percentuale di pagine assai limitata ed, anzi, quasi irrisoria. Partendo da questa constatazione essi hanno spesso espresso dei giudizi negativi su tali opere, frettolosamente classificandole come farraginose e fantastiche. Ma facendo ciò, essi non si sono accorti di esprimere valutazioni sulla base di parametri attuali, partendo dal moderno concetto di scienza, senza tener minimamente conto della visione simbolica della natura, dei metodi e delle finalità specifiche che caratterizzavano la ricerca cinquecentesca. Un atteggiamento corretto si deve invece basare sul presupposto che per lo studioso rinascimentale, per un Aldrovandi, ad esempio, stabilire le simpatie e le antipatie fra animali, piante e minerali, cercare i loro significati morali, i loro valori simbolici, la presenze delle loro immagini sulle monete, significava, nel senso più pieno, 'fare scienza'.

Ora è chiaro che questo modo di procedere aveva un senso e otteneva dei risultati solo se applicato allo studio della realtà naturale del vecchio mondo, da lungo raffigurata, raccontata e interpretata. Assai più complicato era invece descrivere, in un libro, un animale o una pianta dell'America, cioè un animale o una pianta senza storia: quale significato simbolico, infatti, attribuirgli, in quale proverbio compariva, su quale moneta era stato effigiato, quale raffigurazione geroglifica era possibile trovare? Abbiamo detto, in precedenza, che Aldrovandi, per colmare i suoi vuoti di conoscenza, aveva letto moltissime opere che trattavano del Nuovo Mondo. Esse tuttavia lo avevano lasciato insoddisfatto, perché non contenevano ciò che egli cercava:

«... quantunque molti historici che hanno scritto l'historie di quei loghi habbiano descritto molte piante et animali che ivi nascono nondimeno questi non hanno scritto ex professo di questa materia

ma dalla copia delle cose che ivi han ritrovato son stati sforzati a scrivere et far mentione quasi per transenam et obiter la varietà di queste cose naturali non facendo manco il giudicio che cosa siano o che utilità portano a l'huomo»[55].

In un altro passo dello stesso tenore – e che abbiamo in un precedente capitolo riportato –, lo scienziato bolognese nomina esplicitamente Oviedo tra quegli «scrittori ... che sono stati in quelle parti» e dai quali, avendo essi sì descritto la natura americana, «ma solo accidentalmente», era possibile ricavare poche notizie[56]. In realtà nell'autore spagnuolo, come ha scritto Gerbi, «l'esperienza personale prendeva il sopravvento sulla tradizione orale e scritta»[57] ed egli era assai cauto nel raccontare ciò che non aveva visto direttamente; sotto molti punti di vista, insomma, la sua opera potrebbe essere giudicata, da noi moderni, meno carica di sovrastrutture e, quindi, più 'scientifica' di quelle di un Gesner o un Aldrovandi. È probabile allora che la mancanza di 'professionalità' che il naturalista bolognese rimproverava ad Oviedo, consistesse anche nel fatto che il secondo non aveva proceduto nelle sue descrizioni secondo quel metodo tradizionale nel quale il primo si riconosceva: negli scritti dell'autore spagnuolo – così come negli altri resoconti 'spontanei' di navigatori ed esploratori – Aldrovandi non poteva trovare materiale utilizzabile nei capitoli delle sue opere dedicati alla trattazione di *moralia, hieroglyphica, symbola, proverbia*, etc. Con ciò si spiega, crediamo, la sproporzione che esiste oggettivamente tra la grande quantità di notizie sulla natura americana che lo scienziato bolognese aveva raccolto e trascritto nelle sue carte e lo spazio relativamente scarso che alle stesse venne poi concesso nelle opere a stampa.

Oltre ad avere il problema di come utilizzare le notizie sul Nuovo Mondo trovate nei libri, i naturalisti cinquecenteschi, sempre così pronti a proclamare il valore primario dell'espe-

[55] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 361.

[56] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 538r-538v.

[57] GERBI, 1975, p. 339.

rienza, avrebbero dovuto porsi anche quello della loro attendibilità. Diciamo avrebbero, perché, in realtà, noi troviamo, non di rado, nelle opere di questi studiosi, ricostruzioni della realtà naturale americana decisamente fantastiche. Definite spesso dagli storici imperdonabili ingenuità e confinate nel regno della pre-scienza, anche tali ricostruzioni devono essere invece valutate come esiti pienamente legittimi della ricerca naturalistica rinascimentale[58]. Impossibilitati, per lo più, a fornire descrizioni basate sull'osservazione diretta, i naturalisti erano infatti costretti a fidarsi pressoché ciecamente delle narrazioni altrui. Non era infatti scontato che essi apportassero sostanziosi aggiustamenti o ridimensionamenti alle notizie apprese sui libri, poiché, come già abbiamo sottolineato, gli schemi mentali dei cronisti del Nuovo Mondo e quelli degli studiosi europei erano fondamentalmente identici, saldamente basati, quelli degli uni e degli altri, sulla tradizione cristiana, classica e medioevale e, dunque, fortemente propensi a immaginare ogni terra lontana come un mondo di meraviglie. Perciò, tornando al caso specifico dell'Aldrovandi, prima di emettere giudizi anacronistici su certe sue affermazioni relative a «cose naturali» o esseri mostruosi del Nuovo Mondo, occorre assolutamente tener conto delle fonti da lui utilizzate, che egli era costretto a utilizzare. Ad esempio, due opere alle quali lo scienziato bolognese fece massicciamente ricorso furono le *Decadi* di Pietro Martire e *L'universale fabrica del Mondo overo cosmografia* del calabrese Giovanni Lorenzo d'Anania (di cui possedeva l'edizione veneziana del 1576): nessuno di questi due autori aveva avuto contatti diretti con la realtà americana, già entrambi, quindi, avevano scritto 'per sentito dire'. *L'universale fabrica*, in particolare, che del Nuovo Mondo si occupava peraltro solo nell'ultima parte, era una di quelle «summae geografico-cosmologiche tanto diffuse nella cultura dell'ultimo Rinascimento»[59], che, pur ripromettendosi di fornire un'immagine aggiornata «dell'universale macchina

[58] Per uno studio comparato della presenza di esseri fantastici e mostruosi nelle opere di Gesner e Aldrovandi, si veda ora RIEDL - DORN, 1989.

[59] BASILE, 1982, p. 313.

della Terra», accoglieva in sé non pochi elementi della fantastica geografia medioevale.

Tra il materiale aldrovandiano esiste una interessante testimonianza relativa agli stravolgimenti della realtà cui poteva portare la radicata immagine del Nuovo Mondo come terra del 'diverso' e del 'gigantesco'. Vari autori (tra cui Pietro Martire e Oviedo)[60] avevano informato studiosi, curiosi e collezionisti europei dell'usanza degli indigeni delle Antille di catturare pesci, tartarughe marine e *manati* (lamantini), utilizzando due generi di pesce *roverscio* o *riverso* (la remora), che avevano la capacità di agganciare le prede, quello somigliante ad una grossa anguilla (chiamato *guaiacano*) per mezzo di una pelle tenacissima, simile a una grande borsa, che aveva sulla testa, l'altro tramite le squame spinose di cui era dotato. Certamente la singolarità di questa notizia fece sorgere il desiderio di avere informazioni più precise su questo animale e, dunque, Aldrovandi dovette esser stato particolarmente felice di ricevere da Roma, da Tommaso de' Cavalieri, le raffigurazioni dei due generi di remora e di poterle inserire nel suo vasto archivio di documentazione grafica della natura[61] (figg. 44-45). Noi sappiamo che questo pesce può raggiungere al massimo la lunghezza di 70 cm. e, peraltro, lo stesso Oviedo aveva descritto il genere spinoso «grande quanto è un palmo»[62]; pure la remora conosciuta dagli autori antichi (e alla quale si attribuiva il potere di arrestare il corso delle navi, attaccandosi al loro scafo), era da essi definita «parvus admodum piscis»[63]. Anche se ignorava tutte queste fonti, il Cavalieri si trovava comunque nel-

[60] MARTIRE, 1978-1988, p. 50; OVIEDO, 1978-1988 (a), pp. 230-231; OVIEDO, 1978-1988 (b), pp. 701-703.

[61] BUB, *Ms Aldrovandi*, Tavole di animali, vol. IV, cc. 121-122. Per la verità, solo la figura del «Reversus indicus aculeatus» (c. 121) è indicata esplicitamente come proveniente dal Cavalieri; tuttavia l'affinità stilistica consente di affermare che anche la seconda, quella del «Reversus Indicus alius anguilli formis», lo fosse.

[62] OVIEDO, 1978-1988 (b), p. 702; anche in OVIEDO, 1979-1988 (a), p. 230, lo aveva definito come «longo un palmo o poco più».

[63] PLINIO, *Naturalis historia*, IX, 79.

la situazione più favorevole per fornire un'immagine veritiera dell'animale marino: collezionista di antichità, egli possedeva infatti anche una raccolta di curiosità naturali e tra quelle, numerose, delle Nuove Indie figurava proprio un *reversus piscis,* che Aldrovandi, peraltro, aveva avuto occasione di vedere di persona[64]. Ma evidentemente ciò non era sufficiente, pure in questo caso la visione diretta non riuscì a prevalere sull'immaginato: nei fogli inviati, o dati, dal collezionista romano all'Aldrovandi, infatti, entrambi i pesci appaiono enormi rispetto alle loro prede, di una gigantezza quasi mostruosa. Le caratteristiche delle immagini dovettero far nascere qualche perplessità nello scienziato bolognese, che, tra l'altro, conosceva di certo molto bene tutta la letteratura sull'animale: lo dimostra il fatto che, per attenuare il senso delle sproporzioni, egli fece poi eliminare, nelle xilografie ricavate dalle pitture del Cavalieri e pubblicate nel suo volume sui pesci, le navi con i pescatori e alcune delle prede più voluminose[65] (figg. 46-47).

[64] Esistono infatti due cataloghi parziali della collezione stesi dal naturalista bolognese in occasione di una sua visita a Roma. BUB, *Ms Aldrovandi,* 143, tomo III, cc. 143v-146v: «In Museo Celleberimo Dni. Thomae de Cavallieris» e «Ex Museo Dni. Thomae de Cavalieris»; a c. 144 il «Reversus Piscis ex India figura Orbis». Interessante notare che Aldrovandi trovava il reverso simile al pesce palla descritto da Plinio, XXXII, 14 («Durissimum esse piscium constat qui orbis vocetur; rotundus est, sine squamis totusque capite constat»). Tra gli altri numerosi oggetti di presumibile provenienza americana, presenti nel museo del Cavalieri, ricordiamo: Tympanum Indicum ex ligno castanei coloris; Cortex serpentis Indici; Vas Indicum ex Alabastro in figura Idoli confectum; Fungus petreus Indicus; Figurae indicae variorum sanctorum nempe Christi eius matris, et Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli ex avicularum plumis confectum; Arundinis Indicae hastula; Clypei contesti ex varijs avium plumis indicis confecti; Idola Indica ex lapide praecioso ad renalem dolorem utilissima; Cucurbita indica; Panis ex Tuca Indorum qui in multos conservatur annos instar biscotti; Pica ex bressilia, cuius rostrum magnitudine totum corpus superat. Della sua visita a questo museo Aldrovandi parla anche in ALDROVANDI, 1599, p. 656. La collezione archeologica del Cavalieri era invece stata descritta precedentemente dal naturalista in ALDROVANDI, 1562, pp. 225-227.

[65] ALDROVANDI, 1613, p. 300 e p. 368. In particolare, nella xilografia del Reversus indicus aculeatus o squamosus, oltre ad altri pesci, è stato eliminato l'animale di stazza più grande e cioè il lamantino.

In questo caso Aldrovandi aveva provveduto a correggere l'informazione, ma lo aveva pur sempre fatto in modo piuttosto parziale: infatti non si può non rilevare come egli, pur eliminando certi dettagli di contorno, abbia lasciato completamente immutate le immagini centrali – simpaticamente mostruose, ma comunque sempre irreali – dei due pesci, anche di quello, il reverso spinoso, di cui pure aveva visto l'esemplare conservato. Insomma egli non se l'è sentita di contestare sino in fondo la descrizione pittorica fornitagli dal Cavalieri, anche perché, probabilmente, essa corrispondeva, almeno in parte, alle sue stesse aspettative. Là poi dove, come nel caso della figura del *guaiacanus*, egli non fu in grado di esercitare una qualche forma di controllo visivo, la fiducia nell'informatore è ancora più evidente, anche perché quest'ultimo non aveva fatto altro, in realtà, che proporgli un'immagine assai simile a quella già fornita in precedenza dal Gesner[66]: molto più grande della tartaruga e del lamantino, il pesce americano, simile a un dragone, balza su di essi e li cattura con la sua inquietante *crumena*.

Vi sono dunque motivi piuttosto fondati per rilevare delle contraddizioni con quel modo di procedere nella ricerca, di cui Aldrovandi si vantava, consistente nel non descrivere «cosa alcuna che co' proprii occhi io non habbi veduto et con le mani mie toccato et fattone l'anatomia»[67]. In realtà, al di là di ogni dichiarazione programmatica, uno dei cardini metodologici delle scienze descrittive rinascimentali consisteva non tanto nell'opporre la propria esperienza a ciò che si udiva o si leggeva, ma nello stabilire l'attendibilità dell'informatore. Sotto questo aspetto non sembrano esservi soluzioni di continuità troppo evidenti tra Medioevo e Rinascimento. Alla metà del Duecento scriveva, nella sua *Historia Mongalorum* il francescano Giovanni di Pian del Carpine: «Unde quecumque pro vestra utilitate vobis scribimus ad cautelam, tanto securius credere debetis, quanto nos cuncta vel ipsi vidimus oculis nostris, ... vel audivimus a christianis,

[66] GESNER, 1558, p. 483.

[67] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 508.

qui sunt inter eos captivi et, ut credimus, fide dignis»[68]. Tre secoli dopo, nel 1561, così si esprimeva, in una lettera all'Aldrovandi, a proposito del suo viaggio, da poco terminato, in Africa, Melchiorre Guilandino, futuro prefetto dell'orto botanico di Padova: «Io ero uscito d'Europa con animo, ritornato che fussi, di far lite non a Plinio, & Dioscoride, ma a tutta l'antiquità insieme, havendomi proposto di trattare un argomento tale, quale è quello di Plinio *de Naturali Historia*, non volendo scrivere cosa alcuna, che non havessi veduto con li proprj occhi, o da persone degne di fede inteso»[69]. Come si vede, il religioso e il botanico si esprimono allo stesso modo: tra il vedere direttamente le cose e l'apprenderle da persone «degne di fede», non v'era, per loro, alcuna differenza. Merita inoltre di essere particolarmente sottolineata l'intenzione espressa dal Guilandino di contestare le *auctoritates* dell'antichità – e perciò di svincolarsi da testimoni considerati, almeno sino a quel momento, ampiamente attendibili – non solo basandosi sulla propria esperienza, ma anche ricorrendo nuovamente ad informazioni indirette. In fondo neppure Oviedo, così sdegnosamente diffidente nei confronti dei racconti degli altri, era poi stato in grado di rinunciare completamente al contemporaneo uso di vista e udito. Ad esempio, dopo aver parlato dell'uso degli «Indiani» di catturare il manati «col pesce riverso», egli così concludeva «... il che non avrei io ardire di scrivere se non fosse cosa assai publica e nota, e se non l'avesse udito dire da persone di molto credito»[70].

Mentre cercavano il modo di catalogare le forme animate e inanimate del Nuovo Mondo assieme a quelle del vecchio, i naturalisti, come già abbiamo detto, non lesinarono però gli sforzi per avvicinare a loro e studiare, all'interno dei musei, negli orti botanici, tramite le illustrazioni, questa realtà na-

[68] GIOVANNI DI PIAN DI CARPINE, 1989, p. 228.

[69] La lettera è stata pubblicata da FANTUZZI, 1774, p. 222. Per altre notizie sul Guilandino, che era di origine prussiana, si veda DE TONI, 1911 (b).

[70] OVIEDO, 1978-1988 (b), p. 702.

turale da poco scoperta. Entrare in possesso di reperti zoologici integri era assai difficile, sia per la scarsa efficacia dei metodi di conservazione[71], sia per gli inconvenienti inevitabilmente connessi ai lunghi viaggi di trasporto[72]. Così gli studiosi, come i cataloghi di collezioni pervenutici documentano, dovevano più spesso accontentarsi delle semplici parti dure degli animali: scheletri, penne, becchi, denti, corna. Nel museo bolognese di Antonio Giganti, ad esempio, della «Pica Brassilica» v'era unicamente «la pancia verso la coda»[73]. Sulla base di queste parti, di frequente minime o assai poco significative, essi dovevano immaginare l'intera forma dell'animale e ciò favoriva indubbiamente il consolidarsi di quel procedimento descrittivo, già tipico in coloro che erano sbarcati sul suolo americano, consistente nel rappresentare forme nuove attraverso analogie con quelle già conosciute.

Spesso la documentazione sull'America presente in musei e studioli, non comprendeva solamente reperti naturalistici, ma anche testimonianze dell'attività dell'uomo: armi, coltelli per sacrifici, idoletti in pietre semipreziose, maschere, raffigurazioni eseguite con penne di uccello. Questi oggetti riflettevano certo l'interesse degli scienziati per le lontane e misteriose popolazioni delle Indie, per i loro costumi, le loro tecniche e le loro religioni, tuttavia ai loro occhi essi, oltre a quello etnografico, avevano sovente anche proprio un valore naturalistico: oltre all'oggetto nella sua globalità, come risultato della creatività umana, interressava la materia – di origine animale, vegetale o minerale – con cui era stato eseguito o dalla quale era stato ricavato. Questi manufatti, almeno quelli più singolari, come gli esiti figurativi dell'arte

[71] Mancano su questo argomento studi approfonditi relativi alla prima età moderna; si vedano comunque le poche notizie ricavabili da RÁCĔK, 1990.

[72] Sulla provenienza e sul significato dei reperti zoologici presenti nelle collezioni sono molto interessanti, anche se rivolte al secolo XVII, le osservazioni della compianta GEORGE, 1985, pp. 179-187. Più in generale, sulla recezione della fauna americana, si veda anche GEORGE, 1980, pp. 79-92.

[73] Cfr. FRAGNITO, 1988, p. 199.

plumaria, apparivano inoltre come stupefacenti risultati di quella cooperazione fra uomo e natura, di quella fusione fra arte e natura così apprezzata nel Manierismo tardo-cinquecentesco. Il grande desiderio di conoscere la natura americana spingeva comunque a trarre da ogni oggetto, da ogni prodotto artistico, delle informazioni scientifiche. L'immagine di San Gerolamo, eseguita con penne «diversorum colorum variarum avicularum Indicarum», che Aldrovandi aveva avuto in dono dal Cardinale Paleotti, gli serviva probabilmente anche come fonte visiva di notizie sulla fauna e sulla flora d'oltreoceano: sembra dimostrarlo la minuzia con la quale egli, in un catalogo del suo museo, registra la presenza nel quadro, accanto al santo e ai suoi piedi, di un leone, di piccoli uccelli, di altri animali e di piante[74].

Lo studio delle essenze vegetali era invece assai meno problematico, dal momento che i semi – o le stesse piante essiccate – potevano essere trasferiti in Europa con relativa facilità. Gli orti botanici, pubblici e privati, della penisola, così come di tutta Europa, incominciarono presto ad arricchirsi di 'semplici' americani, in vista anche di una loro utilizzazione terapeutica. Nel 1565 un medico di Siviglia, Nicolò Monardes, pubblicò un libro sulle droghe medicinali «portate dall'Indie Occidentali», la cui traduzione italiana uscì a Venezia nel 1575. Quest'opera veniva a fare il paio con quella, stampata a Goa nel 1563, di Garcia da Orta, dedicata alle sostanze terapeutiche delle Indie Orientali. Da est a ovest, anche il mondo dei medicinali veniva improvvisamente e notevolmente ampliato e per i medici, impegnati spesso in inutili cure contro le malattie, si aprivano, teoricamente, numerose altre possibilità di scelta. E invece, come dimostra anche lo studio delle farmacopee ufficiali delle città, la farmacologia rinascimentale si dimostrò estremamente conservatrice e

[74] BUB, *Ms Aldrovandi*, 116, c. 129. È significativo che l'oggetto venga ricordato anche in ALDROVANDI, 1599, p. 656. Sul materiale etnografico presente nel museo aldrovandiano e in altre collezioni italiane, si veda, oltre ai lavori di lui già citati alla n. 44, HEIKAMP, 1976. Più in particolare sulle collezioni bolognesi cinque-seicentesche: LAURENCICH MINELLI, 1982; LAURENCICH MINELLI, 1984; LAURENCICH MINELLI, 1985; LAURENCICH MINELLI - FILIPETTI, 1981; *Bologna e il Mondo Nuovo*, 1992.

continuò ad accordare le sue preferenze ai presidi terapeutici europei ed asiatici[75]. Se si escludono alcune sostanze (come la china, la salsapariglia, il tabacco e, soprattutto il guajaco o legno santo, utilizzato sin dagli inizi del secolo contro la sifilide), la recezione delle droghe americane fu assai lenta. Pochissime erano presenti, ad esempio, nel museo (che fungeva anche da deposito delle sostanze medicinali) di uno dei più rinomati speziali d'Europa, il veronese Francesco Calzolari[76].

Se medici e speziali si dimostrarono piuttosto riluttanti ad accogliere massicciamente le nuove droghe americane, fu anche perché essi dovettero misurarsi con gli stessi problemi che sopra abbiamo analizzato trattando dei metodi descrittivi; il che, peraltro, era ovvio, visto che medici e speziali erano sovente anche attenti studiosi della natura. La difficoltà di fondo era quella di inserire le nuove piante medicinali nel sistema farmacologico galenico, assolutamente predominante nel Rinascimento, di conciliare le indicazioni sulle loro proprietà e sui loro effetti fornite dagli indigeni, con i consolidati e 'razionali' procedimenti della medicina europea. Restare, anche in questo caso, ancorati alla tradizione, sembrò la soluzione migliore. Da numerosi medici e studiosi vennero anzi espliciti inviti a lasciar perdere, come incerti negli effetti, costosi e atti, dunque, solo ad arricchire gli speziali, i medicinali delle terre lontane e ad utilizzare invece quelli nostrani da tempo conosciuti:

«E molti non attendono ad altro fine in usar molti composti per arichir li speciali; seria molto più utile ... usar li medicamenti semplici overo composti de pochi per li morbi misti che tanta varietà de composti, e usar parimente semplici delle nostre regioni che si sono cognite più presto che de l'Indie e altri lontani paesi che sono dubij e incerti e sì come testifica Plinio al vigesimo nono libro al capitolo primo piace alla natura di usar remedij che siano

[75] Sugli aspetti generali della ricezione in Europa della flora americana e delle sue utilizzazioni in campo terapeutico cfr. LOPEZ, 1945; BENEDICENTI, 1947-1951, cap. XI; AITON, 1949; TALBOT, 1976; RISSE, 1984; TORESELLA, 1992.

[76] Cfr. OLIVI, 1584.

facili a ritrovarsi e con pocha spesa e che per tutti i loghi si offeriscano ...»[77].

Non troppo di frequente utilizzate come sostanze medicinali, le piante del Nuovo Mondo, in particolare quelle floreali, costituivano comunque delle novità assolute, delle curiosità da ammirare semplicemente come tali: Aldrovandi, rivendicando il merito di essere stato il primo in Italia, o quantomeno a Bologna, a seminare il girasole e precisamente nel giardino del suo vescovo Gabriele Paleotti, «avanti che fosse l'horto publico», ricordava anche che esso era stato «visitato per la grandezza e bellezza del suo fiore da tutt'i gentilhuomini et gentildonne»[78] (fig. 48).

Anche nei musei, peraltro – e non solo in quelli di 'dilettanti' quali Antonio Giganti[79], il pittore mantovano Teodoro Ghisi[80] e il già ricordato Tommaso de' Cavalieri, ma anche di medici, speziali, docenti universitari – i reperti americani non venivano utilizzati rigidamente come freddi oggetti di studio, ma erano considerati curiosità 'alla moda' da esibire, richiami potenti per il grosso pubblico, il cui possesso qualificava, perciò, una collezione e conferiva prestigio al collezionista[81].

Ma il grande sogno, difficile da realizzarsi, di ogni studioso della natura era ovviamente quello di non dover più dipendere dagli altri per avere notizie, reperti e figure, di poter metter piede sul suolo americano. Pur di avere informazioni più attendibili e regolari, Aldrovandi era disposto ad andare

[77] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 364v. Per la posizione identica di numerosi altri medici, cfr. BENEDICENTI, 1947-1951, pp. 614-616.

[78] Cit. in PRODI, 1959-1967, vol. I, p. 64, n. 54.

[79] Cfr. FRAGNITO, 1988, pp. 159-214.

[80] Un elenco di oggetti posseduti dal Ghisi, tra cui un becco di gazza brasiliana («Nautilus alter totus petrificatus et apud eundem vidi rostrum Picae Bressiliensis») fu steso dall'Aldrovandi: BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo V, cc. 176v-177 e *Ms Aldrovandi*, 143, tomo III, c. 235-235v (da cui abbiamo citato). Ma il catalogo è stato pubblicato in *La scienza a corte*, 1979, p. 228.

[81] Si veda il capitolo seguente.

ad insegnare «in Spagna in Salamanca o altro studio honorato»[82]; ma ancor meglio sarebbe stato se Filippo II lo avesse sostenuto, come già abbiamo visto, nell'organizzare una missione scientifica nelle Nuove Indie, grazie alla quale egli avrebbe potuto realizzare non solo una dettagliata descrizione, ma anche una completa e fedele raffigurazione della natura di quei lontani paesi:

«Overo io mi risolverebbe quando piacesse a sua Maestà per publica utilità andare in queste indie occidentali havendo l'aiuto d'un tanto Re come el serenessimo Re Catholico e per poter conseguir quanto si desidera bisognerebe haver io meco varij pittori e scrittori per poter presto e con commodo far dipinger e scrivere tutta l'historia di tutte le cose naturali che in india si ritrovano»[83].

Da Filippo II l'Aldrovandi non ebbe l'aiuto sperato, ma il sovrano spagnolo promosse comunque, negli anni '70, una spedizione scientifica, affidando al medico Francisco Hernandez il compito di effettuare una ricognizione accurata della flora e della fauna messicane. Tornando in patria, nel 1577, l'Hernandez portò con sé il frutto del suo diligente e appassionato lavoro: almeno 15 grandi volumi in cui animali e piante del Nuovo Mondo venivano non solo descritti, ma anche accuratamente raffigurati «con sus mismos nativos colores». Un resoconto di tal mole, compiuto sulla base dell'osservazione diretta, e soprattutto le circa 5.000 immagini di «cose naturali» non potevano certo passare inosservati agli studiosi europei, affamati di notizie. Nel 1586 Aldrovandi, avuta la notizia dal vescovo di Piacenza, Monsignor Filippo Sega, dell'esistenza «appresso la Maestà del Re Filippo» di «un libro di varie piante, animali, et altre cose indiane nove, dipinto», pregava il Granduca di Toscana Francesco I di farne trarre «qualche figura degna» dal sua ambasciatore in Spagna[84].

[82] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 360v.

[83] *Ibidem*.

[84] La lettera si trova pubblicata in MATTIROLO, 1903-1904, p. 375, e in *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, 1989, pp. 294-295; cfr. anche CERMENATI, 1906, pp. 31-32.

Come è noto, a causa dell'enorme mole del materiale dell'Hernandez – e fors'anche deluso dalla sua qualità esclusivamente scientifica –, Filippo II non procedé nella sua pubblicazione e si limitò a farne ricavare un compendio, negli anni '80, dal medico napoletano Nardo Antonio Recchi, allora presente alla corte di Madrid; il quale, rientrando poi nella città partenopea, portò con sé il volume ornato di alcune centinaia di figure. I naturalisti, non solo in Italia, ma in tutta Europa, non tardarono ad interessarsi attivamente pure di questa documentazione, anche perché di essa, come del materiale dell'Hernandez, aveva dato notizia, pur con qualche imprecisione, l'Acosta nella sua *Historia*:

«L'Eccellente Dottore Francesco Fernandes per speciale commissione di sua maestade fece un illustre Libro di questa materia di piante dell'India, & di liquori, & altre cose medicinali, facendo dipingere al naturale tutte le piante dell'India, le quali come dicono passano mille, & ducento, & dicono, ch'è costato più di settanta millia ducati. Del quale ne fece, come un estratto il Dottor Nardo Antonio Medico Italiano con grande curiositate. A i quali libri, & opere rimetto quelli, che vorranno sapere minutamente le virtù delle piante dell'India, & specialmente per medicina»[85].

Dalla documentazione rimastaci, sembra fossero non pochi i naturalisti che rivolsero la loro attenzione anche al compendio del Recchi. Da parte dei loro colleghi, gli studiosi napoletani furono tempestati di richieste di chiarimento sulla struttura del libro e, in particolare, sulle sue figure: Aldrovandi si rivolse al Della Porta[86] e a Fabio Colonna[87], il Clusio, da Leida, e il Camerario, da Norimberga, a Ferrante Imperato[88]. Il manoscritto del Recchi, ma senza l'apparato

[85] ACOSTA, 1596, p. 85.

[86] Si vedano due lettere del Porta all'Aldrovandi, del 1590, in BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XIII, c. 294; tomo XIX, c. 156v; esse sono state pubblicate da GABRIELI, 1932 (a), pp. 262-266. Cfr. anche CERMENATI, 1906, pp. 38-39.

[87] BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XXV, c. 83v.

[88] Si vedano due lettere dell'Imperato al Clusio, del 1597 e 1598 in DE TONI, 1911 (a), pp. 63-64; si veda anche p. 109 per una probabile richie-

illustrativo, venne poi acquistato, all'inizio del Seicento, da Federico Cesi, Principe dell'Accademia dei Lincei, con l'intenzione di pubblicarlo, dopo averlo corredato di quelle opportune correzioni e integrazioni, che le nuove conoscenze acquisite richiedevano. L'opera di revisione, nella quale si impegnarono alcuni membri dell'accademia, portò via molto tempo e l'opera, il cosiddetto *Tesoro Messicano*, poté

sta di informazioni rivolta a Giovanni Vincenzo Pinelli, a Padova. La risposta dello speziale napoletano al Camerario, del 1595, è conservata nella UBE, *Briefsammlung Trew*, Imperato, n. 6: «Per la sua di molti giorni sono me scrive che desiderava intendere di quell' Nard'Antonio Reccko, medico che fu del nostro re di Spagna. Le dico che sono alcuni mesi che è passato di questa vita e non fé cosa mai ch'io sapesse che fusse uscita fuori alle stampe; ben vero che quel poco che lui haveva scritto de semplici forastieri non mi pareva che fussero cose degne, né tale, che potessero andare attorno; né mai mi palesò (essendoli pure amico) che havesse intentione di mandar fuora qualche sua compositione, né a me mi pareva che in esso ci fusse questa attitudine. Verum che haveva nel suo armario certi scartafacci, di certi pitture in carta che li haveva havuto di un medico spagnolo che era venuto dall'Indie, che vi fu mandato dal nostro re. Qual pitture erano di piante et alcuni animali di quei luoghi, che me li mostrò a me et erano veramente di bellissimi colori, e di buona mano. Ma non possevano servire annoi, perché non erano stati visti, né portate, né si potevano vedere né portare da queste parte; ma appena serà posseva sol raggionare, di modo che il far retraher quelli e scriverli per quelle virtù che havevano da quelle paesi, che utilità possevano donar a queste nostre parte? Non vedendosi, né poternosi veder vivi da questi nostri paesi, era per questo un fatigar indarno a mio giudizio. Sì che questo è quel tanto che di quest'huomo potesse dirle anzi prima che morisse: per un pezzo lasciò gli studii, et era dato al spirito, che era quasi un sacerdote, e continuo di questi nostri gesuiti, et ad essi lasciò la maggior parte della sua robba et il restante ad un suo fratello». Probabilmente il Camerario richiese informazioni anche al medico olandese Everhardus Vorstius (van Vorsten), che stava svolgendo la sua professione in Italia; scriveva infatti quest'ultimo all'Aldrovandi da Ferrara nel 1591: «Ho scritto al S.r Gioachino, in quanto mi commandò per conto di quelle figure di Napoli...» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XVII, c. 70).
Se era vero ciò che scriveva il Porta all'Aldrovandi, gli stessi motivi che portavano l'Imperato a giudicare piuttosto inutile il compendio del Recchi, erano stati fatti presenti a Filippo II dai suoi consiglieri, al momento di prendere una decisione sulla stampa del materiale dell'Hernandez: «Il Re fe vedere lo libro dal Consiglio suo di Madrito e le fu riferito che la spesa era molta... et del util poco; *essendo l'herbe nell'India che loro non potevano servirsene in Spagna*, e di più lo libro senza ordine...» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 136, tomo XIII, c. 294, corsivo nostro).

uscire dalle stampe, nella sua edizione definitiva, solo dopo la morte del Cesi, nel 1651[89]. Si trattò certamente di una impresa degna di nota, ma, nello stesso tempo, essa, condotta in porto, in fondo, da studiosi che non avevano mai attraversato l'oceano Atlantico, costituiva una prova piuttosto evidente di quella certa arretratezza che, riguardo allo studio della natura americana, contrassegnava oramai la cultura scientifica italiana; la cultura di un paese che non aveva colonie e dal quale non partivano più nemmeno navigatori ed esploratori. Altre nazioni, realizzando il progetto vagheggiato da Aldrovandi, organizzavano invece missioni scientifiche in America, alle quali partecipavano medici, studiosi, pittori e scrivani. Nel 1648, tre anni prima della stampa del *Tesoro Messicano*, usciva ad Amsterdam l'*Historia Naturalis Brasiliae* di Willem Piso e Georg Markgraf, due studiosi che erano stati in Brasile con il conte Johan Maurits van Nassau-Siegen[90]. Mentre in Italia i Lincei, i compagni di Galileo, non avevano potuto far altro che ripiegare sulla pubblicazione del compendio di un'opera altrui e, per quanto straordinaria, oramai vecchia di alcune decine d'anni, l'Olanda esprimeva la sua potenza scientifica, oltre che marittima e commerciale, con il lavoro di due uomini che la realtà naturale americana avevano direttamente conosciuto e investigato. All'espansione coloniale dei Paesi Bassi – e alla ricerca scientifica ad essa connessa –, promossa e sostenuta dalle due Compagnie delle Indie, la più grande potenza marittima della penisola, Venezia, opponeva una assoluta indifferenza, segnale inequivocabile di «miopia politica» e di un isolamento e di una decadenza oramai in atto: «A vostra Serenità – mandava a dire, nel 1623, al Senato l'ambasciatore Marcantonio Morosini dall'Aia – io non scriverò, se l'occasione non lo porta...stimando io che non si convenghi levare il tempo,

[89] Sulla lunga vicenda della pubblicazione del *Tesoro Messicano*, ci limitiamo a rimandare al lavoro, e alla bibliografia ivi citata, di ALESSANDRINI, 1978, pp. 143-202.

[90] Sugli esiti scientifici del soggiorno in terra brasiliana (1637-1644) di Johan Maurits e del gruppo di studiosi e artisti che a lui facevano capo, cfr. *supra*, Parte prima, cap. II, n. 61. Su Piso: PIES, 1981.

et infastidire cotesto Eccellentissimo Senato con nove dell'Indie orientali, occidentali, e d'altri paesi non conosciuti»[91].

Se in Italia, nel Seicento, continuarono ad arrivare oggetti dall'America e, in genere, dai paesi lontani, fu soprattutto grazie ai missionari, tra i quali si segnalavano ovviamente i gesuiti, i più impegnati nella ricerca scientifica. Il milanese Manfredo Settala si serviva, così come altri collezionisti della sua città e lo stesso vescovo, il cardinale Federico Borromeo[92], di missionari di passaggio, per arricchire di reperti etnografici e naturalistici il suo museo[93]. Sappiamo anche delle iniziative dei due padri cappuccini sopra ricordati, il Guattini e il de Carli, relative all'invio di campioni della flora americana («frutti, fiori, radiche, semplici, & semi») al botanico bolognese Giacomo Zanoni[94], il quale, peraltro, sempre a religiosi doveva pure cospicui rifornimenti di semi e di immagini di piante dall'Oriente e dall'Africa[95].

Ma tutto ciò significava, non solo continuare a lavorare su cose, o parti di cose, viste da altri, cioè sulla 'natura morta', ma anche dover dipendere dalle informazioni di chi, come appunto gli uomini di chiesa, vedendo e interpretando la natura attraverso i testi sacri, tendeva, non di rado, a sostenere l'esistenza di quei *mirabilia* che in tali testi erano descritti[96]. E, dunque, se progressivamente si affievolì, nel Seicento, quella visione simbolica della realtà e quella necessaria dipendenza dalle autorità antiche sulle quali si era largamente fondata la storia naturale cinquecentesca, ciò non avvenne senza che le diverse situazioni politiche, eco-

[91] AMBROSINI, 1982, pp. 234-243.

[92] Cfr. ALBÒNICO, 1990.

[93] Cfr. AIMI - BASSANI, 1986.

[94] GUATTINI, 1672, pp. 83-84 e 87-88.

[95] Cfr. OLMI, 1988, pp. 147-148.

[96] Cfr. BASILE, 1987 (b), pp. 208-209. Su questo particolare aspetto della ricerca scientifica seicentesca in ambito gesuitico, si veda anche FINDLEN, 1990.

nomiche e religiose determinassero, fra i vari paesi, delle più o meno evidenti sfasature. Se negli stati che sviluppavano una forte politica coloniale poté prender l'avvio, con minori esitazioni, un processo di recezione e classificazione tassonomica della natura lontana che, grazie alla consuetudine visiva, le forme nuove e diverse accoglieva come tali, in Italia, a dispetto degli ironici – ma, non a caso, pur sempre cauti – attacchi portati da un Redi contro il padre gesuita Atanasio Kircher[97], ogni reperto americano o, comunque, esotico continuava facilmente a essere valutato come meraviglia e curiosa bizzarria piuttosto che come documento, come oggetto da mostrare per suscitare stupore piuttosto che da utilizzare per migliorare le condizioni vita dell'uomo[98]. Sotto certi aspetti, alla metà del secolo XVII, l'America sembrava più lontana dal nostro paese di quanto lo fosse stata al tempo di Aldrovandi[99]. Una lontananza che certo non poteva essere annullata o significativamente ridotta da una documentazione come quella che padre Guattini inviava da Pernambuco: un «picciol Bauullo» pieno di diverse «curiosità» e «bizzarie» («una pelle di Biscia... un osso massiccio

[97] Si vedano su questo le belle pagine di BASILE, 1987 (a).

[98] Sotto questo aspetto è assai significativo, ad esempio, quanto scriveva nel 1666 Atanasio Kircher al cardinale Flavio Chigi: «Eminentissimo Signore e Padrone mio colendissimo, Con questa presente, do parte [a] Vostra Eminenza, come già è arrivata a Genova certa robba, da Nuova Spagna, mandata a differenti persone, particolarmente a Vostra Eminenza, dal signor don Alessandro Faviano, nativo della Puebla de los Angeles, nel regno di Messico... Costui, essendo da me informato, già passono quasi 2 anni, come Vostra Eminenza era desiderosa d'alcune *cose rare et esquisite* di quel nuovo mondo, per arricchire con esse la sua nobilissima galleria, mi risponde modo, che di questa informatione hebbe un contento indicibile, e che stava confuso tra di sé, non sapendo che cosa condegna poteva trovare, a regolare [*sic*] una persona di tanta dignità et eminenza, come è un nipote del Papa; che però, spedì subito gente alli più lontani e strani paesi di quel nuovo mondo, a far acquisto d'una buona quantità delle *cose più meravigliose*, che possono trovarsi, delli animali terrestri, marini, uccielli, piante, e minerali» (corsivo nostro); la lettera è stata pubblicata da INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966, pp. 151-152, n. 18.

[99] È, questa, l'opinione che esprime, concludendo un diverso percorso di ricerca, anche PEROCCO, 1987, p. 117.

d'un pesce, che porta sopra del capo», semi, «due pesci, che volano al pari d'uccelli... medicinali... una Corona di Cocco»), con le quali il suo superiore, che ne era il destinatario, null'altro, appunto, avrebbe potuto fare, che allestire una «Galleria, singolarizata tutta di bizzarie»[100].

[100] GUATTINI, 1672, pp. 87-90; cfr. SURDICH, 1987, pp. 344-345.

Parte terza

I luoghi del sapere

Ordine e fama: il museo naturalistico in Italia nei secoli XVI e XVII

a) *L'età rinascimentale*

In una lettera del 1507 diretta a Niccolò Frisio, Isabella d'Este, marchesa di Mantova, che da lui aveva appena ricevuto «il quadro de le due teste de alabastro», giustificava la smania di poter entrare presto in possesso anche dei «quadri de le forcie de Hercule» parlando di un «insaciabile desyderio nostro de' cose antique»[1]. L'espressione ben si addiceva ad un personaggio come Isabella che, come è noto, per arredare il suo Studiolo aveva scatenato in tutta Italia, tramite i suoi agenti, una vera e propria caccia all'oggetto d'arte, in particolare antico. Certo i motivi che la spingevano a collezionare antichità erano piuttosto diversi da quelli che, già dal Trecento, avevano ispirato le raccolte degli umanisti. Per questi ultimi medaglie, bronzi, cammei, statue, pur visti come oggetti meravigliosi, servivano a ricreare il mondo classico e, quindi, a comprenderlo[2]. Così era per Niccolò Niccoli che Vespasiano da Bisticci ci ha descritto nella sua dimora ed anche a tavola circondato da quei resti del passato dai quali tutti coloro che andavano a visitarlo potevano apprendere «infinite degne cose»[3]; così era per Poggio Bracciolini che affermava di dilettarsi di sculture e lavori d'inta-

[1] ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2994, Libro 20, c. 8v.

[2] Indicazioni sullo sviluppo e sul significato del collezionismo antiquario presso gli umanisti si trovano in WEISS, 1958; KRAUTHEIMER, 1970²; WEISS 1973². Per l'evoluzione in età rinascimentale si veda il limpido lavoro di FRANZONI C., 1984.

[3] VESPASIANO DA BISTICCI, 1951, pp. 434-444.

glio «in memoriam priscorum excellentium virorum, quorum ingenia atque artem admirari cogor, cum rem mutam atque inanem, veluti spirantem ac loquentem reddunt»[4].

Poco di tutto ciò, invece, in Isabella d'Este le cui scelte sostanzialmente prescindevano dal significato storico dell'oggetto, dalla conoscenza filologica dello stesso. Tutta tesa alla ricerca di «cose rare et excellenti», ella vedeva piuttosto nella collezione uno strumento di accrescimento del prestigio sociale, come ben dimostra il fatto che avesse iniziato a collezionare sculture solo dopo aver preparato la stanza per accoglierle[5]. La debolezza o, comunque, la nebulosità del progetto culturale di Isabella vengono anche evidenziate dalla presenza, nella raccolta, di reperti naturalistici come rami di corallo, un corno di unicorno, un dente di pesce[6]. Noi qui ora dobbiamo fissare l'attenzione su questo tipo di oggetti provenienti dal mondo della natura e notare subito un particolare sul quale torneremo più avanti: la raccolta naturalistica nasce e si sviluppa assieme alla raccolta antiquaria, anzi all'interno di questa, stabilendo con essa un tipo di rapporto e di stretto legame destinato poi perdurare assai a lungo.

Il profondo significato che la riscoperta del mondo classico e dei suoi valori ha per l'uomo del Quattrocento, si riflette anche nelle collezioni di questo secolo, orientandole decisamente in senso archeologico. Non mancano certo oggetti d'altro tipo, come, ad esempio, il corno di unicorno acquistato da Cosimo de' Medici nel 1441[7], ma essi costituiscono nel complesso delle presenze fortemente minoritarie e sporadiche all'interno delle raccolte. È solo fra la fine del secolo XV e l'inizio del XVI che si registra da parte dei collezionisti una maggior attenzione per gli oggetti naturalistici, ma questo ancora non significa affatto che essi diventino elementi determinanti per qualificare una raccolta. Ricercati infatti solo

[4] Bracciolini, 1832, p. 348.

[5] Cfr. Brown, 1976, p. 331; Fletcher J. M., 1981, p. 53.

[6] Si veda l'inventario del 1542 pubblicato da Luzio,1908, pp. 413-425 ed ora anche in Brown, 1985, pp. 55-67.

[7] Cfr. Grote, 1972, pp. 3-4.

se effettivamente rari e insoliti e neppur minimamente fatti oggetto di un discorso scientifico, essi fungono da bizzarro contorno ai pezzi antichi e artistici. Il prestigio che conferisce il possesso di testimonianze del passato e dell'attività creatrice dell'uomo è incomparabilmente superiore a quello apportato dagli oggetti naturalistici, per quanto rari. Il «continuo desiderio» del quale si strugge Isabella d'Este ha chiaramente sempre per oggetto, come risulta dalle sue lettere, le «cose antique», ed è grazie ad esse e alle pitture di artisti come Mantegna, Perugino, Correggio che la fama dello Studiolo gonzaghesco corre per tutta la penisola italiana. Per celebrare infatti la «liberalità» della marchesa di Mantova, il letterato Gian Giorgio Trissino, nei suoi *Ritratti*, fa esplicito riferimento ai «rarissimi libri», alle «pitture bellissime», alle sculture, ai cammei e alle gemme da lei posseduti e solo alla fine nomina, senza precisare, «altre cose pretiose e rare»[8].

Numerosi altri sono gli esempi che possono essere addotti per testimoniare la minor importanza attribuita agli oggetti provenienti dal mondo della natura lungo la prima metà del secolo XVI. Il veneziano Andrea Odoni, ad esempio, uomo ricchissimo, ma di estrazione borghese, di «civile fortuna», che palesemente utilizzava lo splendore della sua collezione (peraltro in gran parte ereditata da Francesco Zio) anche a scopo di promozione sociale, possedeva, oltre a numerose antichità, anche «cose naturali, zoè granchi, pesci, bisse pietrificati, un camaleonte secco, caragoli piccoli e rari, crocodilli, pesci bizzarri»[9]. Ma quando si trattò di farsi ritrarre da Lorenzo Lotto e quindi di dare ai contemporanei e ai posteri una immagine di sé che fosse anche espressione di un elevato *status* sociale, egli si mise in posa solo fra medaglie e statue antiche (fig. 49).

Altrettanto emblematico è il caso del museo di Paolo Giovio a Como. Che nel letterato lariano non fosse del tutto assente un certo interesse per il mondo della natura sembra possa arguirsi, oltre dall'aver egli scritto un'opera sui pesci, pure

[8] Trissino, 1549, p. 47v.

[9] [Michiel], 1884, pp. 155-164.

dai risultati di alcune ricerche che hanno portato a individuare nel museo anche presenze naturalistiche ed etnografiche[10]. Di tali presenze, tuttavia, non fanno il minimo cenno sia la descrizione del museo lasciataci dallo stesso Giovio, sia quelle coeve del fratello Benedetto e di Anton Francesco Doni[11]. È lecito pertanto nuovamente supporre che rispetto ad altri oggetti del museo, in particolare alla celebre e invidiata serie di ritratti di uomini illustri, la documentazione naturalistica giuocasse un ruolo nettamente subordinato o non fosse comunque ritenuta troppo degna di menzione. In caso contrario un personaggio come il Giovio, così attento a programmare la propria 'carriera', a utilizzare anche il museo per salire i gradini della scala sociale, non avrebbe certo mancato di esaltarla, di propagandarla e di trarre da essa ogni possibile vantaggio.

Su quella che, agli inizi del XVI secolo, era ancora, secondo il permanere del costume medioevale, una logica destinazione del reperto naturalistico – e, implicitamente, sul relativo disinteresse verso esso manifestato dal collezionismo privato – abbiamo, peraltro, una interessante testimonianza dello stesso vescovo di Nocera, là ove questi riferisce della collocazione in varie chiese delle ossa di un capodoglio insabbiatosi sul litorale toscano[12].

Attorno alla metà del secolo si incominciano a registrare i primi segni di un cambiamento che è dovuto sia a motivi di

[10] Tali ricerche, che si auspica vengano ulteriormente approfondite, si debbono al gruppo di lavoro formatosi in occasione della mostra allestita a Como per il quinto centenario della nascita del Giovio (cfr. *Collezioni Giovio*, 1983). Una prima idea del museo può comunque ricavarsi da GIANONCELLI, 1977.

[11] Cfr. GIOVIO P., 1552, pp. 5-15; GIOVIO G. B., 1782, pp. 90-93 (lettera di Benedetto Giovio); DONI, 1544, pp. XLVr-LIr. Già nel Settecento, però, Giovanni Battista Giovio sottolineava il fatto che nel museo erano anche presenti «la camiscia e le vesti del Pretegiani, le spoglie del corsaro Barbarossa, molte armi asiatiche, ed americane, una cassetta piena d'idoli, una cassa di disegni in carta, il sonaglio d'india, ed altre pellegrine cose, che tuttora sono perdute» (p. 38); ma cfr. GIANONCELLI, 1977, pp. 39-40; *Collezioni Giovio*, 1983, pp. 15-16.

[12] GIOVIO P., 1560, p. 23.

ordine pratico, sia a motivi più generali, collegabili a un diverso modo dell'uomo di rapportarsi alla natura. Innanzi tutto occorre notare come la riscoperta della scienza classica, anche se già in gran parte dovuta all'Umanesimo, giunga ad un grado di reale diffusione e, quindi, di larga utilizzazione, soltanto nel corso del secolo XVI. Come, ad esempio mostra chiaramente la vicenda dei vari commenti alla *Naturalis Historia* di Plinio[13], è inoltre solo dalla fine del Quattrocento e poi nel secolo XVI che si afferma un approccio ai testi classici non più o non solo letterario e linguistico, ma basato su reali esigenze poste dalla pratica medica e dall'investigazione scientifica. Ma accanto alla miglior conoscenza degli autori classici, va registrato pure un nuovo orientamento del mercato librario. Se in generale, come è stato osservato, la comparsa della stampa non ha provocato rivolgimenti improvvisi nella cultura del tempo[14], ciò è tanto più vero nell'ambito del pensiero scientifico, poiché da parte degli editori, attenti alle esigenze commerciali, esistono inizialmente non poche perplessità a stampare testi scientifici destinati a una ristretta cerchia di specialisti. La situazione evolve però nel corso del secolo XVI, particolarmente nell'ambito delle scienze cosiddette descrittive ove i testi, grazie alla necessità e alla possibilità di essere corredati di illustrazioni, diventano appetibili da più ampie fasce di lettori. Questi libri, diffondendo immagini di animali, piante e minerali funzionano come veri e propri cataloghi e guide, e propongono, anche a chi non è scienziato, un tipo di collezionismo se non proprio alternativo, almeno complementare a quello artistico e antiquario. Il testo che accompagna la figura, spesso insistendo sulla assoluta rarità e sulle meravigliose proprietà dell'oggetto descritto, legittima ulteriormente l'interesse per le «cose naturali» e fornisce all'eventuale collezionista sia un orientamento nell'organizzazione della raccolta, sia un insieme di conoscenze e notizie sugli oggetti acquisiti.

Nella seconda metà del Cinquecento, allorché si verifica, dopo decenni di indiscriminato saccheggio, una rarefazione

[13] Cfr. NAUERT, 1979.

[14] Cfr. FEBVRE-MARTIN, 1977, p. 331.

sul mercato dei pezzi antichi («Roma è poco meno che spogliata affatto delle cose antiche», scriveva, nel 1572, Girolamo Garimberto a Cesare Gonzaga)[15], cresce l'offerta di oggetti naturalistici provenienti dai più lontani paesi. Mentre anche i divieti papali rendono un po' più difficile l'esportazione delle ricchezze del sottosuolo romano[16], l'instaurarsi di più regolari vie di comunicazione con le terre dell'Asia, dell'Africa e, soprattutto, del Nuovo Mondo, rovescia sull'Europa una buona quantità di esemplari di flore e faune sconosciute e meravigliose. Non v'è dubbio alcuno che la scoperta dell'America in particolare abbia dato un notevole impulso al collezionismo naturalistico, sia a quello sollecitato da reali domande ed esigenze di tipo scientifico e, dunque, tutto teso ad un confronto fra la natura del Vecchio e del Nuovo Mondo, sia a quello dovuto, più semplicemente, al desiderio di possedere oggetti insoliti e bizzarri. Ad accendere l'interesse e la fantasia dei collezionisti essenziale fu anche il contributo fornito dalle descrizioni contenute nei vari resoconti di viaggio; resoconti che si diffusero nella penisola soprattutto dopo il 1550. Anche l'opera di G. B. Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*, grandemente utilizzata, come si è visto, dall'Aldrovandi, uscì fra il 1550 e il 1559: tre grossi volumi in-folio che raccoglievano, in traduzione italiana, non solo alcune delle opere più significative della storiografia spagnola relative al Nuovo Mondo, ma anche tutta una serie di descrizioni e relazioni di viaggio relative all'Asia, all'Africa e alle estremità dell'Europa. Un nuovo mondo si aggiungeva ad altri da sempre lontani e i resoconti su di essi, lungi dal renderli pienamente riconoscibili e dal soddisfare appieno gli interrogativi dei lettori, mostravano anzi quanto dilatati si fossero i confini dell'ignoto. In modo talmente massiccio sembrava che la 'periferia' avesse preso sopravvento sul 'centro', che non si poteva certamente ignorarla, evitare che su di essa si indirizzasse una sfrenata curiosità.

Ma più che la voluminosa opera del Ramusio, da coloro che non avevano diretti interessi scientifici venivano preferiti

[15] Cit. in RIEBESELL, 1989, p. 181.

[16] Cfr. JESTAZ, 1963.

testi assai più agili e pieni di descrizioni fantastiche, come la *Cosmographia universalis* del Münster e la *Historia gentium septentrionalium* di Olao Magno, tutti stampati o tradotti in lingua italiana nella seconda metà del secolo[17]. In tal modo la conoscenza delle terre lontane e lo stimolo a collezionare oggetti di queste si fondavano decisamente e imprescindibilmente sulla categoria del meraviglioso. Agli oggetti ritenuti rari per la loro lontananza nel tempo (le antichità) si affiancano quelli resi tali dalla lontananza nello spazio; accanto ai risultati dell'abilità artistica dell'uomo prendono piede i prodotti meravigliosi della grandiosa attività creatrice della natura.

Se questi sono alcuni dei motivi che stanno alla base del collezionismo italiano del secondo Cinquecento, occorre avvertire, però, che essi non determinano un unico tipo di raccolta. Le sollecitazioni a riunire oggetti naturalistici e, più in generale, scientifici che l'uomo del tardo Rinascimento italiano riceve dal contesto culturale, si concretizzano infatti in tutta una serie di soluzioni organizzative individuali, la cui eterogeneità è dovuta a vari fattori quali la posizione sociale del collezionista, la sua professione, la disponibilità economica, etc. Proprio questa grande varietà rende assai arduo formulare oggi un bilancio tipologico organico del collezionismo naturalistico nella penisola, anche perché se già esistono ottimi studi su singole collezioni, mancano invece completamente lavori che affrontino il problema nel suo complesso e che tentino un censimento di tutte le raccolte e dei loro contenuti. Pertanto ciò che qui è possibile fare è semplicemente presentare quelle che si ritengono essere le linee di sviluppo principali ed avanzare alcune ipotesi largamente aperte ad ogni tipo di verifica.

Le prime collezioni alle quali occorre dedicare attenzione sono quelle formatesi all'interno delle grandi corti signorili. Fra di esse particolarmente importanti furono quelle dei Medici a Firenze e dei Gonzaga a Mantova, che ai loro

[17] Si veda, per quanto riguarda in particolare il caso veneziano, AMBROSINI, 1982, pp. 35-49.

tempi raggiunsero grande fama anche fuori dai confini italiani. Le due collezioni presentano una serie notevole di caratteristiche in comune che possiamo inoltre ritrovare anche in buona parte di quelle promosse dai nobili. In entrambe, innanzi tutto e in sintonia con la tendenza di cui abbiamo parlato, l'interesse per gli oggetti naturalistici si fa più evidente nella seconda metà del secolo XVI (con i Granduchi Francesco e Ferdinando a Firenze, con Guglielmo, Vincenzo e poi Ferdinando VI Gonzaga a Mantova), senza però porsi in antagonismo o in alternativa con l'antica politica di acquisizione di oggetti artistici, ma venendo invece a costituire un aspetto complementare e necessario di tale politica. La nonconflittualità fra le due forme di collezionismo e quindi l'assenza di ogni tipo di frattura fra conoscenza scientifica e cultura artistico-letteraria vengono testimoniate dalla collocazione di *naturalia* e *artificialia* negli stessi ambienti. Questa mescolanza di oggetti apparentemente così diversi non è per nulla dovuta al caso o solo e semplicemente giustificabile come risultato di un apprezzamento indiscriminato verso tutto ciò che presenta caratteristiche di preziosità e singolarità. Gli Studioli, le gallerie, i musei – così come i giardini e i serragli – rappresentano, con le loro presenze meravigliose e i loro enciclopedici ordinamenti, una delle risposte più ambiziose e spettacolari elaborate dal Manierismo contro la crisi dei valori e il crollo delle certezze rinascimentali.

Nel momento in cui progressivamente si disgregava la visione unitaria del mondo e quegli equilibri, più o meno vecchi, sui quali un'epoca e una civiltà si erano rette, apparivano improvvisamente troppo fragili di fronte all'onda d'urto delle scoperte geografiche e astronomiche, delle profonde trasformazioni socio-economiche, delle insanabili fratture politiche e religiose, riusciva difficile, anzi impossibile, continuare semplicemente a rivendicare una centralità dell'uomo nella realtà. Occorreva invece avviare delle procedure di controllo delle forze centrifughe che si erano scatenate, prendendo possibilmente atto dei cambiamenti avvenuti e, dunque, anche dell'esistenza di realtà naturali nuove, molto diverse da quelle descritte dagli antichi.

Crediamo sia abbastanza legittimo interpretare la collezione del principe italiano nel periodo manierista soprattutto come uno dei tentativi di questa riappropriazione e ricomposizione della realtà; anzi forse come il tentativo più completo ed organico, perché fondato, nello stesso tempo, su di una operazione mentale e su di un concreto, visibile censimento di tutte le cose e gli esseri viventi. Tuttavia in quella che giustamente è stata definita «la nevrosi del collezionismo»[18] è implicito un modo di fronteggiare la crisi e di reagire alla frattura epistemologica che si avvale largamente di vecchi strumenti, eventualmente accontentandosi di giuocarli diversamente e di adattarli alle nuove esigenze. Costretto ad ammettere l'impossibilità, o la difficoltà, di poter riassumere in sé tutto l'universo, di essere dunque, per sua stessa natura, microcosmo, l'uomo del tardo Rinascimento tenta di ricostruire artificialmente, con la collezione, un mondo più facilmente dominabile e intelligibile. Rispetto allla tradizionale concezione dell'uomo e della natura una tale operazione appare come la meno traumatica e destabilizzante. Se anche l'uomo non è più microcosmo, non è però neppure obbligato ad affrontare di colpo l'immensità di un universo del quale ancora non sa intravedere le regolarità e non è in grado di formulare le leggi. La raccolta di oggetti consente di ricreare un piccolo mondo, poco più esteso dell'uomo stesso, contenuto nei pochi metri della Galleria o nello spazio ancor più angusto dello Studiolo, dal cui centro il principe collezionista può recuperare il dominio sulle cose.

Questo cambiamento di prospettiva, rispetto al pieno Rinascimento, e il ruolo sostitutivo della raccolta, saranno, più tardi, ben presenti ad un collezionista seicentesco come Girolamo Gualdo, che definirà lo «studio» familiare un «piccolo loco, che potemo ragionevolmente chiamare mondo piccolo, come li Greci chiamano l'huomo microcosmo»[19].

Ma allora gli stessi interessi scientifici manifestati da molti signori italiani, ancorché vivi e profondi, andranno per lo

[18] CONFORTI, 1980, p. 189.

[19] BMV, *Ms. It.* IV, 133 (= 5103), c. 35.

più valutati non nella loro autonomia, ma come parte di un vasto disegno restauratore di un ordine perduto: un disegno spesso concepito nel solco della tradizione neoplatonica ed ermetica e realizzato con l'ausilio di modalità operative fondate sull'alchimia e l'arte della memoria. Non è possibile che gli oggetti naturalistici della raccolta vengano osservati con freddo distacco, dal momento che essi, prodotti di una natura straordinariamente esuberante e misteriosa, costituiscono *altrettanti anelli di un'unica catena* alla quale anche l'uomo appartiene. Impossibile è ogni forma di rigorosa classificazione all'interno di una realtà naturale che non presenta interruzioni o gerarchie chiaramente percepibili. Il valore dell'aspetto esteriore è molto relativo: animali, piante e minerali vengono accolti nel museo come altrettanti geroglifici che occorre decifrare per cogliere i segreti ed imprevedibili procedimenti della natura[20].

Se dunque la realtà vera si situa al di là dell'aspetto visibile e della struttura organica, compito del collezionista non sarà quello di *soffermarsi* su di essi, ma di procedere oltre per individuare la trama segreta che unisce tutte le cose e gli esseri viventi. Percorrere con lo sguardo la collezione non significa raggiungere la conoscenza fisica degli oggetti, ma cogliere di questi l'essenza nascosta; significa, in altre parole, penetrare nel complesso gioco delle simpatie e delle antipatie, delle analogie e delle corrispondenze. Si tratta di una operazione di fronte alla quale il principe non può restare neutrale, adottando un atteggiamento meramente classificatorio; infatti egli collocandosi al centro della collezione e sfruttandone le proprietà riflettenti, rappresenta, simbolicamente e realmente, il punto di convergenza e di unificazione delle forze e della qualità dell'universo. Ma nel momento stesso in cui funziona come mezzo di raccordo e comunicazione fra la natura e l'uomo, la collezione garantisce anche, grazie al complesso articolarsi delle simpatie, l'apertura di

[20] Sul rapporto uomo-natura e, più segnatamente, sullo sviluppo della storia naturale nel Rinascimento, è scontato il rimando immediato a lavori oramai classici quali quelli di LENOBLE, 1975; FOUCAULT, 1970[3] e JACOB, 1971.

una via contraria di intervento dell'uomo *artifex* sulla natura[21]. In ciò risiede una ulteriore giustificazione della presenza dei *naturalia* accanto agli *artificialia*. Se da un lato, come si è detto, il museo principesco permette l'esercizio di un controllo sui fenomeni misteriosi della realtà e facilita l'appropriazione dei miracolosi poteri insiti nelle cose, dall'altro esso funziona come campo di confronto e di gara fra arte e natura. La presenza contemporanea, nell'affresco centrale della volta dello Studiolo di Francesco I de' Medici, della raffigurazione allegorica della Natura e di quella di Prometeo, simbolo delle capacità creative dell'uomo, fornisce sicuramente una delle chiavi di lettura di questo ambiente[22].

Il dibattito teorico sul valore dell'arte, anche se lungi dall'aver trovato un orientamento unitario, era giunto indubbiamente nel tardo Rinascimento a una serie di conclusioni ben diverse da quelle del periodo precedente. Accanto alla tradizionale concezione dell'arte come fedele imitatrice della realtà, che era in vigore nel pieno Umanesimo, quando prevaleva l'idea di una natura ordinata, «ferma e constante sempre in ogni suo ordine e progresso»[23], prendono corpo, in ambito manierista, altre tendenze che individuano nell'arte la possibilità di trasfigurare e correggere la natura. Ciò permette l'apertura di un confronto serrato e circolare, la cui sede ideale è lo spazio della collezione, fra i prodotti dl una natura che sembra operare artisticamente e le creazioni dell'ingegno umano che appaiono in grado di riprodurre e superare la realtà. È un confronto, questo fra *naturalia* e *artificialia*, che non si risolve però in una inconciliabile opposizione o in una qualche supremazia, ma anzi in un tale inestricabile intreccio da rendere impossibile ogni distinzione. Questa compenetrazione fra arte e natura tramite le «cose rare et pretiose» sta precisamente alla base del programma iconografico dettato da Don Vincenzo Borghini per lo Stu-

21 Cfr. RINALDI, 1979, pp. 154-158.

22 Importanti lavori dedicati ad una interpretazione globale dello Studiolo sono quelli di BERTI, 1967, pp. 61-83; LENSI ORLANDI, 1978, pp. 109-135; GANDOLFO, 1978, pp. 263-311; BOLZONI, 1980.

23 ALBERTI, 1960-1973, vol. II, p. 61 (*Theogenius*).

diolo di Francesco I: «Considerando che simil cose non son tutte della natura, né tutte dell'arte, ma vi hanno ambedue parte, aiutandosi l'una l'altra,... havea pensato che tutta questa inventione fosse dedicata alla natura et all'arte»[24]. Alla luce di tali considerazioni, appare ovvio che i pezzi più caratteristici e ambiti delle collezioni principesche siano quelli che contemporaneamente testimoniano la bizzarra creatività della natura e la capacità modificatrice dell'uomo, quelli in cui, cioè, la preziosità e la rarità artificiali si uniscono e si sommano a quelle naturali.

Le stesse finalità e gli stessi moduli organizzativi che caratterizzano la collezione all'interno del palazzo, possono essere ritrovati, talvolta addirittura amplificati, nei giardini che sempre più spesso, nel secondo Cinquecento, perdono l'aspetto di *antiquarium*, per qualificarsi e proporsi come archivi di ogni forma di conoscenza[25]. La fusione fra arte e natura o, se si vuole, la creazione di una terza natura, raggiunge forse il suo massimo, in Italia, nei giardini medicei di Boboli e delle Ville di Castello e Pratolino: piante e animali veri si mescolano e si confrontano con animali scolpiti in pietre policrome, le acque con gli automi, mentre spugne, conchiglie e coralli, pezzi cioè tolti direttamente dalla natura, vengono utilizzati come materiale architettonico nelle grotte. Anche il progetto di giardino del frate domenicano Agostino del Riccio (1541-1598), pubblicato, una decina d'anni or sono, da Detlef Heikamp, si muove chiaramente in questa direzione, tradendo quella decisa predilezione per un sapere di tipo enciclopedico che era tipico dell'ambiente del Granduca Francesco I[26]. Nel del Riccio sono molto più evidenti l'interesse scientifico e la mentalità classificatoria e proprio i lunghi e numerosi elenchi di animali e piante da lui forniti fanno intravedere piuttosto, nell'ideazione del giardino, un museo naturalistico. Tuttavia anche in lui, che ben conosceva i giardini medicei, è evidente l'intenzione di impo-

[24] Il progetto del Borghini può essere letto in FREY, 1930, pp. 886-891.

[25] Cfr. RINALDI, 1981; ma si veda anche RINALDI, 1980.

[26] DEL RICCIO, 1981.

stare il progetto sul binomio arte-natura: accanto agli animali veri, contenuti nel vivaio, nella voliera e nel serraglio, accanto a piante e profumati fiori esotici che nascono dalla terra, troviamo infatti nutritissime serie, dipinte o scolpite, di animali dell'acqua, della terra e dell'aria, «piante di rame o d'altro metallo», boschetti artificiali, monti fatti con «varie spugne» e adornati con «coralli et gioie finte e vere».

Per concludere questo discorso, è il caso di accennare solo brevemente ad una delle tante singolarità presenti nella collezione di Antonio de' Medici, il figlio di Francesco I e Bianca Capello, praticamente confinato, durante il granducato dello zio Ferdinando I, nel Casino di San Marco ove, in solitudine, portava avanti, sotto evidenti influssi paracelsiani, studi e sperimentazioni chimiche[27]. Dall'inventario steso dopo la sua morte (1621)[28], appare come, nell'assetto della sua collezione, la centralità del binomio arte-natura sia, se non proprio annullata, almeno parecchio sfumata, in favore di un assoluto predominio dell'artificio. Piuttosto rari sono gli oggetti naturalistici (ad esempio, un corno di rinoceronte, una zampa di alce, uova di struzzo, conchiglie), eppure, scorrendo l'inventario, si prova ugualmente la netta sensazione che Don Antonio avesse creato, nella sua dimora, un vero e proprio serraglio. Infatti numerosissimi sono gli animali presenti, ma essi manifestano una curiosa caratteristica: sono piccoli animali in legno, in bronzo, in oro, in argento, in porcellana, insomma animali artificiali, finti, che non hanno piu la necessità di confrontarsi con i prodotti naturali, avendo essi stessi, nella loro artificiale essenza, inglobato, interiorizzato e superato la realtà. Pare quasi che in quel 'mondo chimico' di Don Antonio, ove si attendeva febbrilmente e fiduciosamente alla trasmutazione dei metalli, a trasformare la materia, i risultati della capacità umana vengano a riassumere in sé tutta la forza e la creatività della natura.

[27] Su questa figura, che merita di essere studiata piu attentamente, si veda il vecchio lavoro di COVONI, 1893 e, soprattutto, il contributo di GALLUZZI, 1982, nel quale vengono anche proposte linee di ricerca futura assai suggestive.

[28] ASF, *Guardaroba*, 399.

Dopo quanto sin qui detto, sembra piuttosto evidente come l'assenza di ogni rigorosa specializzazione rappresenti la caratteristica delle collezioni signorili tardo-cinquecentesche e come sia per lo più difficile parlare di un uso didattico-scientifico degli oggetti naturalistici. Ciò non significa però che sia in esse assente qualsiasi forma di ordinamento. La preoccupazione del Borghini di stabilire un collegamento diretto fra gli oggetti contenuti nei singoli armadi e le figure e le statue che ornavano lo Studiolo («accennando in un certo modo le figure et le pitture che saranno sopra et intorno et negl'armadi, quel che e' serbano dentro da loro»), di fare cioè dell'intero ambiente la sede di una raccolta e, nello stesso tempo, il catalogo visivo e particolareggiato della stessa («un segno et quasi inventario di ritrovar le cose»), sta proprio a dimostrare l'esistenza di un progetto concettuale molto articolato e ben preciso.

Dunque anche nelle collezioni principesche esiste un ordine, ma esso è, in primo luogo, un ordine simbolico, che non riguarda tanto le cose naturali, bensì l'uomo, che non è finalizzato a classificare la natura, ma a consolidare e ribadire continuamente la posizione centrale del principe. Se pensiamo anche al ruolo di propaganda politica che, tramite oggetti rari, preziosi, appunto degni solo del principe, tali collezioni svolgevano, apparirà chiara l'abissale distanza che le separa da quello che noi oggi intendiamo per museo di scienze naturali. Con tutto ciò l'assetto enciclopedico dei musei principeschi rappresentò ben presto, in Italia, un modello da imitare e pertanto l'introduzione dei *naturalia* accanto alle opere d'arte divenne piuttosto comune nelle collezioni dei nobili, dei patrizi urbani e di persone particolarmente facoltose. Si tratta per lo più, occorre dirlo, di un fenomeno legato alla moda e pertanto è spesso inutile cercare in tali raccolte tracce troppo evidenti di significati simbolici e di complessi ordinamenti concettuali; tuttavia è chiaro che possedere anche *naturalia*, sull'esempio del principe, diventa un modo di accrescere il prestigio e la legittimazione sociale. È quindi piuttosto ovvio trovare prodotti naturali accanto ai quadri, ai disegni e alle sculture

nella raccolta del gentiluomo fiorentino Niccolò Gaddi[29] o vederli insinuarsi progressivamente fra le antichità possedute dal noto e ricco giurista padovano Marco Mantova Benavides[30].

D'altra parte, proprio sul collezionismo, già dalla metà del Cinquecento, la trattatistica sulla figura del perfetto gentiluomo aveva fatto registrare significativi cambiamenti di gusto. Se, come abbiamo già visto, Baldassar Castiglione nel suo celebre *Il Libro del Cortegiano* (un testo uscito nel 1528, ma che rifletteva le concezioni della civiltà tardo-quattrocentesca) riteneva utile e formativo per il cortigiano saper giudicare «delle statue antiche e moderne, di vasi, d'edifici, di medaglie, di camei, d'entagli e tai cose»[31], ben diversa sarebbe stata, non molto tempo dopo, la posizione assunta da un suo cugino, Saba da Castiglione. L'opera di questi, i *Ricordi,* diretta a fornire ammaestramenti al «vero gentiluomo», uscì per la prima volta a Bologna, in forma ridotta, nel 1546 ed incontrò immediatamente i favori del pubblico, tanto da venir ristampata, fino al 1613, ben 25 volte[32].

A partire dalla seconda edizione (1549) compare, tra i molti nuovi capitoli, anche quello dedicato agli ornamenti della casa in cui la vecchia concezione umanistica del collezionismo viene completamente sovvertita in favore di un bizzarro enciclopedismo. Infatti non più solo le antichità, le opere d'arte, le monete e gli intagli vengono ritenuti degni di adornare la casa del gentiluomo, ma anche strumenti musicali, tappeti e stoffe orientali e, infine, «cose nuove fantastiche e bizzarre, ma ingegnose venute di Levante o d'Alemagna, sottile inventrice di molte cose belle e artificiose»; questi ultimi oggetti, anzi, vengono dal Saba da Castiglione particolarmente lodati e raccomandati «perché arguiscono inge-

[29] Cfr. VALONE, 1977 e, in particolare, ACIDINI LUCHINAT, 1980.

[30] Cfr. POLACCO, 1966; MANTOVA BENAVIDES, 1972; FAVARETTO, 1990, pp. 108-115.

[31] CASTIGLIONE B., 1981, p. 108.

[32] Sulla figura di Sabba Castiglione, così come sulle varie edizioni dei *Ricordi*, cfr. SCARPATI, 1982, pp. 27-112.

gno, politezza, civiltà e cortegiania»[33]. Assai significativo è quel riferimento esplicito alla Germania, perché dimostra il fascino sottile che il contenuto e l'ordinamento della *Wunderkammer* nordica incominciavano ad esercitare pure nella penisola italiana. E pensiamo che anche i modelli di comportamento diffusi da opere molto fortunate come questa valgano a spiegare la lunga persistenza, nelle collezioni nobiliari private della penisola, della commistione eclettica di *naturalia* e *artificialia*.

Parallelamene alle collezioni collocate nella corte del principe o nel palazzo del nobile, altre se ne svilupparono in Italia, nella seconda metà del Cinquecento, completamente diverse sia negli scopi, sia per i contenuti e l'organizzazione. Fra queste particolarmente ricche e famose furono quelle di Francesco Calzolari a Verona, di Ulisse Aldrovandi a Bologna, di Michele Mercati a Roma e di Ferrante Imperato a Napoli. Tutte quattro le raccolte presentano come principale caratteristica una decisa specializzazione. Certo è possibile cogliere in esse anche la presenza di alcuni *artificialia*, ma la quasi totalità degli oggetti è costituita da animali, piante e minerali; dunque si tratta di vere e proprie raccolte scientifiche, anzi, più precisamente, naturalistiche. Delle caratteristiche del museo Aldrovandi già si è detto a sufficienza. Per quanto riguarda le raccolte Calzolari e Mercati la conferma della loro specializzazione ci viene direttamente dai cataloghi a stampa; per quella dell'Imperato da vari cenni contenuti nella sua *Historia naturale* (fig. 50), avvalorati da ciò che lo studioso napoletano esplicitamente scriveva in una lettera del 1597: «il mio teatro di Natura non consiste in altro che in cose naturali, come dir Minerali, Animali e Piante»[34].

La prima e fondamentale ragione dell'orientamento naturalistico di queste raccolte mi pare risieda negli interessi professionali e nella posizione sociale dei proprietari. Si tratta di quattro personaggi non particolarmente facoltosi, privi in pratica di titoli nobiliari, non legati direttamente a qualche

[33] CASTIGLIONE S., 1554, pp. 51r-55r (Ricordo CIX).

[34] Cit. in NEVIANI, 1936, p. 257.

ambiente di corte (con l'eccezione del Mercati, ma la corte era quella papale) e che avevano compiuto studi medici e botanici all'interno dell'università. La stessa professione da loro poi intrapresa appare logicamente connessa con gli studi e gli interessi giovanili. Il Calzolari e l'Imperato possedevano due delle farmacie più note della loro città; il Mercati esercitava la professione medica alla corte papale e gli fu pure affidato l'incarico di dirigere l'orto botanico del Vaticano; l'Aldrovandi, infine, era professore di filosofia naturale all'università di Bologna, direttore dell'orto botanico e per tutta la vita fu sempre molto interessato, anche in veste di Protomedico, ai problemi della sanità pubblica e, in particolare, alla riqualificazione dell'arte medica e farmaceutica[35].

La venerazione che, ancora in molte circostanze, gli scienziati del Cinquecento manifestavano per i *veteres auctores*, non impediva loro di accorgersi di quanto le antiche descrizioni del mondo naturale fossero nel complesso insufficienti. Sorse pertanto l'esigenza di procedere ad una sorta di controllo minuzioso di ogni precedente conoscenza e di prendere in considerazione anche le specie del Nuovo Mondo. Non si trattava, come è noto, solo di una esigenza astrattamente conoscitiva: l'uso nella terapia medica di piante, animali e minerali conferiva a tutta l'operazione di ricognizione evidenti finalità pratiche. Nel corso della sua lunga esistenza Aldrovandi non si stancherà mai di invitare «i medici et istudiosi di medicina» ad attendere «con tutte le loro forze» agli «studij delle piante, animali, et cose sotterranee»[36]. Ma, per lo scienziato bolognese, questi studi dovevano ovviamente procedere su di un doppio binario: quello teorico e quello basato sull'osservazione diretta[37]. È proprio la necessità assoluta di un contatto, di una visione effettiva delle cose naturali, quella che conferisce ai musei promossi da scienziati, così come agli orti botanici, finalità decisamente pratiche. Ulisse Aldrovandi è molto esplicito quando afferma di

[35] Cfr. OLMI, 1977 e TUGNOLI PATTARO, 1981, con bibliografia precedente.

[36] BUB, *Ms Aldrovandi,* 70, c. n.n. (ma 14).

[37] Cfr. OLMI, 1977, pp. 219-221.

aver continuamente arricchito il suo museo, con gran dispendio di tempo e di denari, «per utilità de studiosi»[38]. Raccogliere oggetti naturalistici significa dunque creare uno strumento utile, nello stesso tempo, allo svolgimento della didattica e all'esercizio della professione.

Questo secondo aspetto risulta molto evidente nella struttura del museo Calzolari. A tale museo furono dedicati due distinti cataloghi: uno nel 1584, scritto dal medico Giovanni Battista Olivi, l'altro nel 1622, compilato da Benedetto Ceruti e Andrea Chiocco[39]. Le due opere sono abbastanza diverse fra loro. Mentre il secondo catalogo, uscito dopo la morte del Calzolari e quando il museo aveva probabilmente subito arricchimenti e trasformazioni da parte del nipote Francesco, riflette già in parte il gusto che, come vedremo, sarà proprio dei collezionisti seicenteschi, il primo, invece, mette assai bene in luce gli scopi pratici del museo e si configura esso stesso come strumento di consultazione e di lavoro diretto a medici, farmacisti e botanici. Chiaramente delineato è quello stretto ed organico legame esistente con la farmacia del Calzolari, grazie al quale il museo assume l'aspetto e le funzioni di vero e proprio laboratorio e fornitissimo deposito di medicinali. È assai significativo che nell'Olivi la stanza principale del museo sia definita «copiosissimum quarumcunque insignium rerum medicinalium receptaculum, verumque Thesaurum»[40]. Un altro aspetto sul quale il catalogo del 1584 insiste molto è quello relativo alla grande disponibilità del Calzolari a mostrare a tutti gli studiosi gli oggetti da lui riuniti, a fare, cioè, delle tre stanze del suo museo un luogo di studio e di confronto[41].

Come ben si vede, sia l'uso strettamente scientifico, sia l'apertura al pubblico fanno di musei come questo dello

[38] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 508v.

[39] Olivi, 1584; Ceruti-Chiocco, 1622. Dell'opera dell'Olivi esiste anche un'altra edizione, Verona 1593.

[40] Olivi, 1584, p. n.n., «Antonius Passienus Medicus Physicus Benacensis Iacobo Scutellario Philosopho ac Medico praestantiss. S.P.D.».

[41] Cfr. *ibidem*, pp. 1-6.

speziale veronese delle realtà ben diverse dalle contemporanee collezioni aristocratiche o dal privatissimo Studiolo del principe. Già le sole espressioni che gli scienziati usano per indicare le loro raccolte marcano chiaramente tale differenza. Essi non parlano quasi mai genericamente di microcosmo o di teatro del mondo, ma più spesso di «microcosmo di natura» o di «teatro di natura». Non si tratta di una semplice variazione linguistica, bensì di una specificazione che è evidente testimonianza di una volontà progettistica ben precisa e razionale. Ciò che del museo si vuol fare non è il luogo, più o meno simbolico, di ricomposizione di tutta la realtà, ma uno strumento di conoscenza del mondo della natura. È ovvio, pertanto, che anche i criteri di distribuzione degli oggetti siano, nello stesso tempo, più semplici e più funzionali. Nei musei promossi privatamente da scienziati quasi nulla è presente, in genere, di quella complicata sistemazione che il Borghini aveva ideato per lo Studiolo di Francesco I de' Medici e nella quale, recentemente, sono state intraviste forti analogie con il *Teatro della memoria* di Giulio Camillo Delminio[42]. Ulisse Aldrovandi non solo ammette esplicitamente di non aver ricavato alcuna utilità dalla lettura di libri che trattavano della memoria artificiale; egli giudica pure vano e sterile tentare di comprendere globalmente la realtà sovrapponendo preliminarmente ed artificialmente ad essa degli schemi astratti[43]. Gli stessi armadi forniti di numerosissimi cassettini, che sono presenti nel museo di Aldrovandi, come in quelli di altri naturalisti, se a prima vista richiamano alla mente quelli dell'arredamento dello Studiolo mediceo, ben poco, in realtà, hanno a che fare con essi e con il loro complesso significato. Nello Studiolo pannelli con varie raffigurazioni occultano tali armadi e, quindi, gli oggetti in essi contenuti; nel museo Aldrovandi, invece, due armadi con 4554 cassettini contenenti «cose sotteranee et conchilij et Ostreacei»[44], sono concepiti e utilizzati come veri e propri schedari, nei quali il posto delle schede è preso direttamente

[42] Cfr. la fine analisi di Bolzoni, 1980.

[43] Cfr. Olmi, 1976, pp. 82-85.

[44] BUB, *Ms Aldrovandi*, 66, c. 356v.

dagli esemplari del mondo della natura[45]. Essi, definiti dallo studioso bolognese «cimiliarchio et Pandechio delle cose generate in questo inferior mondo», non servono a nascondere, ma a mostrare, a porre chiaramente «davanti gl'occhi» di tutti «la philosophia de' misti inanimati»[46].

Altrettanto significativa è l'incisione che ci mostra la Metallotheca creata da Michele Mercati in Vaticano[47] (fig. 51). Si tratta probabilmente di una ricostruzione fantasiosa, anche perché lo stesso Mercati afferma di aver sistemato la raccolta in varie sale e non in una sola[48]; tuttavia essa è ugualmente importante, perché documenta quella che per uno scienziato avrebbe dovuto essere l'ideale disposizione di un museo. Anche in questo caso siamo ben lontani dallo Studiolo mediceo e in luogo del complicato ordinamento di quell'ambiente notturno e saturnino, comprensibile solo al Granduca e a pochi iniziati, abbiamo l'ordinata successione degli armadi numerati, in ognuno dei quali l'iscrizione dichiara esplicitamente il contenuto.

La via della specializzazione e dell'ordinamento visibile finalizzato alla pratica medica e farmaceutica, scelta da molti studiosi italiani, contribuisce anche a smorzare di molto, all'interno dei loro musei, i toni del confronto arte-natura. Le riflessioni dell'Aldrovandi sul significato delle arti visive e in particolare della pittura mostrano apertamente, come si

[45] Sempre a questa forte mentalità ordinatrice dell'Aldrovandi va ricondotta l'iniziativa di tenere anche un catalogo scritto, perfettamente corrispondente all'ordinamento assegnato, negli armadi del museo, alle «cose di natura». Visitando il museo aldrovandiano l'anno precedente la morte dello scienziato, annotava Pompeo Vizzani: «et queste cose stanno tutte poste per ordine in dui grandi Armari, o Scrigni divise in Cassette sessantasei, nelle quali sono intorno a settemila compartimenti, dove con bell'ordine stanno accomodate tutte le sopradette spetie, le quali, col medesimo ordine, che sono collocate negli Armari, et nelle Cassette, si leggono tutte coi nomi loro distinte in forma d'Indice o di Catalogo in dui libri assai grandi a ciò deputati» (BCB, *Ms* B 164, c. 301v).

[46] BUB, *Ms Aldrovandi*, 91, c. 522r.

[47] In Mercati, 1719.

[48] *Ibidem*, p. 354; cfr. Accordi, 1980, p. 6.

è visto, la sua mentalità pragmatico-scientifica e sono sempre ed esclusivamente finalizzate ad una miglior conoscenza e catalogazione della realtà naturale[49].

Di fronte a sforzi come quelli di un Aldrovandi o di un Imperato, che vanno visti come tentativi di trasferire l'intera realtà naturale, dagli spazi aperti e spesso sconosciuti, all'interno del piccolo perimetro del museo, molti studiosi, anche in anni piuttosto recenti, si sono lasciati però prendere la mano da un entusiasmo forse eccessivo. Essi, infatti, hanno finito per individuare piuttosto acriticamente già in molte raccolte degli scienziati italiani del secondo Cinquecento quel tipo di organizzazione e di funzioni che saranno proprie del museo naturalistico solo nel corso del secolo XVIII. Che in tali raccolte siano presenti grandi novità è indubbio e, come si è detto, esse consistono soprattutto nella specializzazione in senso naturalistico e nel deciso rifiuto di ogni tipo di sistemazione astrattamente simbolica. Ma è altrettanto evidente che esse, se da un lato sono esplicita espressione del nuovo spirito scientifico che animava l'indagine del mondo naturale, dall'altro non mancano di riflettere alcuni dei tratti più caratteristici e più tradizionali della cultura tardo-rinascimentale.

Innanzi tutto occorre notare che rispetto agli oggetti da collocare nel museo anche l'atteggiamento degli scienziati non è del tutto imparziale. Il loro progetto prevede certamente un inventario della realtà naturale in tutte le sue molteplici forme e la loro attenzione di ricercatori si rivolge anche agli animali e alle piante più comuni come, ad esempio, ben dimostra la pubblicazione, da parte di Aldrovandi, di un libro sugli insetti[50]; tuttavia l'amore per la rarità, il gusto tutto manieristico per il pezzo bizzarro e insolito, scacciato dalla finestra del loro orizzonte mentale, rientra poi, pur se esercitato in ambito strettamente naturalistico, per la porta del museo. È il pezzo stravagante e raro quello che qualifica immediatamente una collezione e ne fa correre la fama non

[49] Cfr. *supra*, Parte prima, cap. I.

[50] Aldrovandi, 1602.

solo fra gli scienziati. Ciò che sbalordisce e attira i visitatori non è solo la quantità, l'elevato numero degli oggetti esposti, ma anche, e diremmo soprattutto, il possesso di ciò che altri collezionisti non hanno. Ecco perché le preferenze dei naturalisti vanno decisamente ad esemplari della fauna e della flora esotiche, ad animali dall'aspetto mostruoso e terribile, a piante e minerali dotati di straordinari poteri[51].

D'altronde è ovvio che tutto ciò avvenga: nella nuova utilizzazione pubblica di questo tipo di musei è infatti implicito un altro aspetto oltre a quello scientifico della didattica e della ricerca. Nel secondo Cinquecento, grazie all'enorme quantità di prodotti della natura, spesso molto strani, che le nuove scoperte geografiche e le migliorate vie di comunicazione permettono di acquisire, e grazie anche al forte desiderio del grande pubblico di conoscere la realtà di paesi lontani e misteriosi, per la prima volta una raccolta di soli *naturalia* rappresenta un modo concreto di accrescere fama e prestigio. I visitatori, infatti, sono assai numerosi, ma non si tratta solo di naturalisti e di studenti: in tali musei, così come persino in quella istituzione scientifica per eccellenza che è l'orto botanico, non si entra solo per imparare, ma anche per trovare una occasione di svago e di diletto, grazie alla vista di oggetti insoliti e meravigliosi. Entro il binomio «utilità»-«spasso» vanno sostanzialmente ricondotte, per A. del Riccio, le ragioni della creazione di un giardino dei semplici a

[51] Per questi aspetti del collezionismo naturalistico rinascimentale si veda la documentazione fornita in *La scienza a corte*, 1979 e, relativamente all'area veneta, in POMIAN, 1983 e POMIAN, 1986. Per quanto riguarda la Francia e l'intero contesto europeo si può ricorrere ora agli ottimi lavori di SCHNAPPER, 1988 e LUGLI, 1983 rispettivamente. Gli orientamenti di tale collezionismo e della ricerca ad esso correlata, vengono esemplificati in una breve frase di Aldrovandi, ove quello che inizialmente sembra un precoce apprezzamento dei pezzi comuni, si risolve, di fatto, in una evidente preferenza per quelli meravigliosi; a Giuseppe Casabona, prefetto dell'orto botanico pisano, che stava progettando un viaggio in Corsica, lo studioso bolognese consigliava, colà giunto, di cercare presso i pescatori qualche «biggiaria, e fantasticheria...perché non si ritrova cosa così abietta, e minima negli animali, ne quali non si ritrovi qualche *miracolo di natura*» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 21, vol. IV, c. 168, corsivo nostro).

Pisa[52]; né troppo dissimili sembrano essere state le funzioni di altri orti botanici, come, ad esempio, quello di Padova[53]. Pure sull'uso delle collezioni e sui vantaggi che da esse potevano trarsi non paiono esservi state ombre di ambiguità. Quale fosse il genere di frequentatori del museo Aldrovandi e quanto tenesse a tali visite, in termini di prestigio personale, lo scienziato bolognese, ci è testimoniato, senza equivoci, da Pompeo Vizzani nel 1604. Questi, dopo aver posto l'accento sulla grande fama raggiunta dal museo, così conclude: «come di tutto in dui gran libri, che fra gli altri egli [Aldrovandi] vi conserva, infiniti Prencipi, Cardinali, Prelati, Cavallieri, et altri personaggi di alto affare, et di elevato ingegno, che in diversi tempi sono capitati a Bologna, attestano con scrittura di propria mano, di haver veduto, et diligentemente considerato con mirabile contentezza loro»[54].

Tutto ciò spiega anche una distribuzione dei prodotti della natura all'interno dell'ambiente del museo basata più spesso sulla ricerca della simmetria e della piacevolezza. Quando i naturalisti tardo-cinquecenteschi parlano con orgoglio dell'ordine da essi conferito alle raccolte, non dobbiamo per lo più intendere una catalogazione degli oggetti basata sulla individuazione di determinate caratteristiche morfologiche comuni, bensì una distribuzione guidata da criteri estetici. L'ordine che si attribuisce non è cioè quello stesso che si

[52] BNF, *Targioni Tozzetti*, 56², «Agricoltura Sperimentale del Padre Agostino del Riccio», I, cc. 74v-75v; ma si veda ora anche l'ottimo contributo di TONGIORGI TOMASI, 1983 (b). Ben diversa sarà, quasi un secolo dopo, la posizione di Francesco Redi che, proprio valutando la politica medicea relativa ai giardini fiorentino e pisano, scriverà: «E se tra le glorie di Ercole non fu la minore l'aver trapiantati i Cedri nella Grecia dagli orti Affricani delle Esperidi, così tra le glorie del Sereniss. mio Signore rifulge ancora quella di far nobilmente mantener provveduti d'ogni pianta straniera i giardini di Firenze, e di Pisa, *non già per un vano, e curioso diletto, ma per lo solo benefizio di coloro, che investigano, e scrivono le diverse nature, e proprietà delle piante*» (REDI, 1712, p. 48, corsivo nostro).

[53] Cfr. [PORRO], 1591. Sui tempi di costruzione e sulle caratteristiche dell'orto padovano si veda AZZI VISENTINI, 1980 e, soprattutto, AZZI VISENTINI, 1984.

[54] BCB, *Ms* B 164, c. 301r.

crede esistere in natura, ma quello che può appagare l'occhio del visitatore.

Se poi dall'esame della distribuzione generale della collezione si passa ai singoli pezzi, in particolare a quelli appartenenti al regno animale, sorge spontaneo un interrogativo: che cosa in realtà vedevano e classificavano i naturalisti tardo-cinquecenteschi? Come è noto le opere zoologiche di Aristotele – o meglio alcune di esse – avevano inaugurato una linea maestra del pensiero occidentale che contemplava la possibilità di conoscere razionalmente e scientificamente l'animale solo attraverso la dissezione del suo cadavere. Nel momento stesso in cui troncava l'antico legame di amicizia e di simpatia fra l'uomo e l'animale, il filosofo greco fondava cioè la classificazione di quest'ultimo sull'anatomia del corpo morto. Ma già immediatamente dopo la morte di Aristotele accanto a questo tipo di approccio se ne viene organizzando un altro che, prestando attenzione all'animale vivo, al suo carattere e alla sua intelligenza, ne sottolinea le affinità con l'essere umano. Questa tradizione alternativa prende corpo con Teofrasto, attraverso Antigono e Plutarco giunge sino a Plinio ed Eliano e di essa si percepiscono echi ancora nel XVII secolo[55]. Anche nei naturalisti cinquecenteschi, come già nei bestiari medioevali, tale tradizione è ben viva e operante. Ciò è agevolmente spiegabile con la grande autorità di cui godevano, presso di loro, gli scritti di antichi autori come Teofrasto e Plinio ed anche con la grande fortuna rinascimentale di opere come le *Favole* di Esopo e *L'interpretazione dei sogni* di Artemidoro, nelle quali evidenti risultavano le affinità fra il comportamento dell'uomo e quello degli animali[56]. D'altra parte proprio alla ricerca di tali affinità era

[55] Cfr. DIERAURER, 1977, pp. 100-177 in particolare; VEGETTI, 1979, pp. 13-53; VEGETTI, 1981. Ma si veda anche LLOYD G.E.R., 1987, parte I e SASSI, 1988, pp. 46-56, ove si individua pure nell'Aristotele delle *Ricerche sugli animali* un «abbraccio simpatetico del mondo animale». Alcune indicazioni possono essere anche trovate nel libro – peraltro piuttosto confuso – di THOMAS, 1983.

[56] Di ARTEMIDORO, 1542 si vedano in particolare le pp. 50v-57v (Libro II, capp. XII-XXII). Occorre pure tener presente l'esistenza di un dibat-

dedicata la più volte ristampata *Fisonomia* di Giovanni Battista Della Porta e molto esplicitamente scriveva lo scienziato napoletano che «quell'uomo, che referisce la sembianza di alcuno animale, partecipa ancora de' suoi costumi»[57].

Con questo non vogliamo certo sostenere che i naturalisti cinquecenteschi rifiutassero l'indagine anatomica, dal momento che sappiamo, ad esempio, che Aldrovandi compì numerose e accurate dissezioni[58]. Desideriamo solo far notare che proprio anche alcuni motivi relativi all'organizzazione interna del museo favorirono la parallela coesistenza di un metodo di classificazione basato sull'animale vivo e sui suoi comportamenti spesso meravigliosi.

Abbiamo parlato in precedenza della grande quantità di prodotti della natura provenienti da lontani paesi che si rovesciano sempre più sull'Europa nel corso del Cinquecento. Ma di che cosa si trattava realmente, dal momento che i viaggi restavano sempre troppo lunghi e i metodi di conservazione degli animali erano assai rudimentali? Nelle loro opere i naturalisti, descrivendo un animale, affermano spesso di averlo osservato direttamente nel loro museo, ma se spingiamo più a fondo l'analisi dei cataloghi delle collezioni ci accorgiamo invece di essere di fronte ad una concreta e palpabile manifestazione di quel gusto per il frammento e la citazione nel quale gli storici della letteratura e dell'arte hanno individuato uno dei tratti caratterizzanti della cultura manieristica. Non con animali interi, infatti, si ha per lo più a che fare, bensì con parti, non di rado molto piccole e insignificanti, di essi: denti, corna, zanne, unghie, piume, lembi di pelle, ossa. Aldrovandi, ad esempio, di molti uccelli poteva di fatto osservare solo ali e becchi, del bufalo e del

tito sulla possibilità degli animali di possedere un linguaggio e di poter comunicare, tramite esso, con gli uomini: cfr. DUBOIS, 1988, pp. 63-67.

[57] DELLA PORTA, 1613, p. 42. Per quanto riguarda la «forte sollecitazione *pitagorica* alla parificazione del mondo umano ed animale» in ambiente napoletano fra Cinque e Seicento, cfr. BADALONI, 1959-1960, pp. 687-688, n. 33 e BADALONI, 1965, pp. 77-78, n. 164.

[58] Cfr. OLMI, 1991, pp. 27-28.

cervo le corna, dell'ippopotamo un dente, dell'alce un'unghia, dell'elefante una zanna e parte di un dente «cum materia pituitosa in osseum conversa», del castoro il cranio, del leone la coda, della balena una costa «magnitudine decem dodrantum». Il naturalista, quindi, non solo non è in grado di compiere dissezioni anatomiche; egli non può neppure avere una conoscenza complessiva diretta dell'aspetto esterno dell'animale. In questa realtà il frammento funziona allora come semplice testimonianza, come segno che rimanda all'animale lontano su cui si hanno conoscenze molto vaghe. Parlare di esso, fare su di esso un discorso scientifico significa immaginare l'animale vivo nel suo ambiente. Ciò vuol dire anche, inevitabilmente, recuperare tutta l'antica semantica, mettere in giuoco i discorsi di Plinio, o di quella tradizione cui egli apparteneva, relativi ai meravigliosi comportamenti degli animali, alla loro intelligenza qualitativamente molto simile a quella umana, alla loro capacità di simboleggiare o insegnare qualcosa[59]. La catalogazione stessa passa attraverso un processo di questo tipo. Il dente di ippopotamo rimanda alla capacità di questo animale di autopraticarsi il salasso; la zanna di elefante alla religiosità e alla sensibilità quasi umana del pachiderma; la sega del pesce-sega alle capacità tecniche di questo abitante del mare.

Quanto sia evidente il riferimento all'animale vivo e ai suoi significati simbolici, piuttosto che a quello morto e anatomizzato, è rivelato da un particolare sorprendente dell'incisione che raffigura il museo di Ferrante Imperato[60] (fig. 52). In alto, sulla destra, tra altri uccelli, è collocato un pellicano imbalsamato nell'atto di aprirsi il petto con il becco e di resuscitare col proprio sangue il figlioletto morto. La forza della tradizione secolare, ben viva nella stessa cultura dello

[59] Assai significativo è anche il fatto che Ulisse Aldrovandi ripetutamente inviti i medici ad attenersi, nell'esercizio della professione, a quegli stessi criteri di semplicità adottati dagli animali per curare se stessi ed anzi a vedere in questi ultimi dei veri e propri modelli di prassi terapeutica: BUB, *Ms Aldrovandi*, 70, c. n.n. (ma 12); *Ms Aldrovandi*, 91, cc. 555v-556r.

[60] In IMPERATO, 1599.

scienziato, riesce a trasferire dalle pagine del *Physiologus*, a materializzare e infine persino a classificare all'interno del museo naturalistico il simbolo della redenzione dell'uomo, operata da Cristo con il suo sangue.

Tuttavia caratteristiche come queste ultime che abbiamo messo in luce non sono sufficienti a impedire di vedere nelle raccolte degli scienziati quegli oggettivi sintomi di rinnovamento, che sono chiara espressione della volontà di stabilire rapporti di tipo nuovo con la natura. Occorre piuttosto brevemente rilevare come accanto alle forme di collezionismo di cui si è parlato, se ne sia sviluppata, nell'Italia del secondo Cinquecento, almeno un'altra, allora meno famosa, ancor oggi poco conosciuta, ma che probabilmente fu praticata in modo molto diffuso. Mi riferisco a quella vasta schiera di collezionisti passati a raccogliere oggetti naturalistici per lo più sotto la spinta di motivi d'ordine economico.

Tipico rappresentante di questa tendenza può essere considerato Antonio Giganti da Fossombrone, personaggio di piccola nobiltà, non scienziato di professione e con scarsi mezzi, che aveva un museo, con circa mille pezzi, a Bologna[61]. L'accrescimento della collezione, che era stata iniziata con quadri e antichità, cioè esclusivamente con *artificialia*, subì, ad un certo punto, una brusca svolta, quando il Giganti si diede a raccogliere quasi solamente *naturalia*. A determinare questo cambiamento poté certo aver contribuito l'insorgere di un certo interesse scientifico che l'amicizia con personaggi come Aldrovandi provvedeva ad alimentare, ma altre crediamo siano le cause più profonde. Di fronte all'impossibilità di poter continuare ad acquistare *artificialia*, il Giganti ripiegò su oggetti molto meno costosi, come i naturalistici, ma che in quell'epoca, come già si è detto, potevano suscitare ammirazione nei visitatori, conferire dignità a una raccolta e onore al proprietario. Senza l'ordinamento concettuale della gallerie principesche, senza la specializzazione dei musei degli scienziati, ricca per lo più solo

[61] Per le considerazioni su tale collezione ci basiamo fondamentalmente sull'approfondita indagine di FRAGNITO, 1988.

di frammenti e pezzi di animali, molti dei quali corrosi dai topi o rovinati dal trascorrere del tempo, la collezione del Giganti, collezione tipica di un dilettante, finisce per dare una generale impressione di disfacimento e di disordine. Questo esempio può servire a mostrare come i punti di contatto fra il collezionismo italiano e quello d'oltralpe vadano per lo più ricercati, nel secondo Cinquecento, nelle piccole collezioni, dove si nota l'assenza di un progetto preciso e di quell'ordine che, in un modo o nell'altro, non manca invece nelle raccolte dei principi e in quelle degli scienziati.

b) *L'età barocca*

Nel corso del secolo seguente, invece, gli orientamenti dei collezionisti rivelano alcune notevoli variazioni di interessi e di gusto. Sintomi di tali cambiamenti già si avvertono alla fine del Cinquecento all'interno delle collezioni principesche e, in particolare, di quelle medicee. Francesco I, divenuto Granduca di Toscana, inizia a riordinare tutte le collezioni di famiglia e ad avviare una nuova politica culturale che ha il suo momento centrale e più vistoso nell'apertura della Galleria degli Uffizi. Le mutate esigenze politiche connesse anche con la salita al trono, fanno sì che allo stesso personaggio che lo aveva voluto all'inizio degli anni '70, si debba, nel 1584, la smobilitazione dello Studiolo e il trasferimento agli Uffizi di molti degli oggetti ivi contenuti.

È vero, come è stato più volte osservato, che buona parte dei motivi e della complessa simbologia presenti nello Studiolo confluiscono nella Tribuna della Galleria[62], ma è pure evidente che nel nuovo ambiente architettonico essi svolgono un ruolo e soddisfano esigenze assai diverse[63]. La Tribuna e l'intera Galleria, infatti, rappresentano, anche visivamente, il polo opposto del notturno e segreto Studiolo. Tutti gli

[62] Cfr. HEIKAMP, 1963 e HEIKAMP, 1964.

[63] Inoltre, come nota BERTI, 1967, p. 138, «la sfera delle 'artificialia' (opere d'arte, documentazione storica) prevale di gran lunga su quella delle 'naturalia'».

oggetti rari e preziosi che in quello erano tenuti rigorosamente nascosti dietro i pannelli ed erano destinati alla sola privatissima contemplazione del principe, vengono, nella Tribuna, apertamente offerti alla vista e per questo, anzi, collocati su apposite mensole. Da un ambiente uterino, quasi ermeticamente chiuso, si passa alla luminosa Galleria nella quale il pubblico può entrare. La legittimazione del Granducato e della dinastia impone che la glorificazione del principe, la celebrazione delle sue imprese e della sua famiglia siano continuamente sotto gli occhi di tutti, vengano impresse fortemente nella mente di ogni suddito. Questo passaggio dal privato al pubblico ha implicita in sé anche una nuova distribuzione delle collezioni. Infatti mentre la funzione propagandistica maggiormente spettacolare viene sempre più affidata ai pezzi artistici e antichi, la politica granducale individua e precisa le finalità pratiche della ricerca scientifica nell'ambito della gestione dello Stato. Ciò significa, prima di tutto, che la Galleria degli Uffizi assume, anche se non rigorosamente, la caratteristica di museo d'arte. Non mancano, è vero, nella Tribuna, strumenti scientifici e *naturalia*, ma essi sono nettamente inferiori di numero a quelli presenti nello Studiolo e comunque sono pienamente assimilati ad oggetti artistici. Alla ricerca scientifica vengono invece destinati luoghi specifici e qualificati. La politica medicea punta soprattutto su Pisa, sede di università. Ferdinando I provvede a far ristrutturare l'orto botanico di quella città e si preoccupa di farne un centro di didattica e di ricerca con l'annettere ad esso anche un museo naturalistico[64].

L'attenzione dei Granduchi di Toscana per l'indagine scientifica, non più solo di tipo naturalistico, continua a manifestarsi con una certa evidenza anche nel corso del Seicento e ne fanno fede la chiamata a Pisa di Galileo da parte di Cosimo II e, più tardi, la creazione dell'Accademia del Cimento[65].

[64] Cfr. TONGIORGI TOMASI, 1980; TONGIORGI TOMASI, 1991.

[65] Un conciso, ma estremamente limpido esame della politica scientifica dei Medici è quello fornito da GALLUZZI, 1980.

Di fronte a questo inizio di divaricazione fra arte e scienza, a questa ancora embrionale, ma non meno evidente individuazione di settori di ricerca specifici che si manifesta in ambito statale, la situazione del collezionismo privato appare assai più complessa e, oseremmo dire, aggrovigliata. Una suddivisione per grandi categorie, come quella che si è proposta per il secondo Cinquecento, presenta infatti maggiori difficoltà. Sembra comunque abbastanza scontato supporre che medici e naturalisti abbiano proseguito sulla strada di una utilizzazione professionale del museo a fini di ricerca e di studio. Ciò certo non escludeva quella costante preferenza per le curiosità che era già tipica dei musei cinquecenteschi, né la presenza di qualche oggetto antico o artistico, ma nel complesso è legittimo vedere in raccolte di questo tipo un indirizzo naturalistico piuttosto preciso[66]. Come esempio ricordiamo il «Museo di cose naturali» del botanico Giacomo Zanoni che non a caso, fra le collezioni bolognesi descritte da Paolo Boccone, appare la più specializzata[67].

Di questi gabinetti dei naturalisti, però, non si parla molto nel corso del Seicento, o meglio, se ne parla per lo più solo fra gli addetti ai lavori. A livello di massa essi non raggiungono quella grande notorietà che, nel secolo precedente, avevano avuto i musei di un Aldrovandi o di un Imperato. Ciò significa, crediamo, che la sempre più frequente importazione dai paesi lontani aveva reso piuttosto comune la presenza di *naturalia* nelle collezioni e che essi pertanto avevano perduto il loro carattere di novità assoluta. In poche parole essi non costituivano più, per il grande pubblico, una

[66] L'ipotesi della specializzazione conserva evidentemente una sua validità solo parlando nei termini di una tendenza generale. Infatti non mancano certo nel Seicento vistose eccezioni, come ben conferma, ad esempio, il catalogo della collezione del medico piemontese Jacopo Francesco Arpino (sulla quale ho intenzione di soffermarmi in un prossimo lavoro): BRT, *Storia Patria* 586 e 810. Notizie sull'Arpino in BONINO, 1824, pp. 392-396.

[67] BOCCONE, 1684, pp. 215-219. Numerosi i cenni all'orto botanico privato dello studioso bolognese in ZANONI, 1675. Lo Zanoni merita certamente di essere oggetto di studi più approfonditi; per quanto riguarda la sua posizione all'interno del mondo scientifico bolognese si vedano comunque brevi cenni in OLMI, 1988, pp. 147-148.

attrattiva così notevole come prima. Di fronte a questa nuova situazione, per coloro che non erano scienziati di professione e che ambivano a fare della loro collezione anche o soprattutto uno strumento di propaganda e di promozione sociale, due erano le soluzioni tra cui scegliere: volgere di nuovo l'interesse alle antichità e agli oggetti artistici o cercare di moltiplicare, in tutte le direzioni possibili, gli aspetti meravigliosi, originali e bizzarri della raccolta.

Soprattutto se si trascura il caso molto particolare del museo Kircher, sembra che a Roma, ad esempio, i collezionisti abbiano in prevalenza battuto la prima strada. La favorevolissima situazione del mercato antiquario, la continua presenza in città di numerosi artisti anche stranieri, infine la notevole disponibilità finanziaria di molte grandi famiglie e degli alti prelati costituiscono indubbiamente alcuni dei fattori che hanno orientato il gusto e le preferenze dei collezionisti romani[68]. Raccolte enciclopediche non erano certo del tutto assenti, ma crediamo si possa affermare che esse costituivano una minoranza. Se si scorre infatti l'elenco delle circa 150 collezioni di Roma lasciatoci da Bellori, si può agevolmente notare che in oltre il 90% di esse le preferenze dei proprietari andavano ai quadri, alle antichità, alle medaglie e ai cammei, mentre completamente esclusi erano i prodotti della natura[69].

Del tutto diversa è invece la struttura di alcuni celebri musei privati dell'Italia settentrionale, che accoglievano infatti, accanto ai pezzi antichi e artistici, oggetti naturalistici, documenti etnografici, strumenti scientifici, libri. Alludiamo a quelli di Manfredo Settala a Milano, di Lodovico Moscardo a Verona e di Ferdinando Cospi a Bologna, che dovettero la loro grande notorietà anche alla pubblicazione del catalogo[70]. Nessuno dei tre proprietari aveva seguito studi univer-

[68] Per uno sguardo d'insieme sul collezionismo romano nel secolo XVII resta sempre fondamentale HASKELL, 1966, pp. 25-263; ma si veda anche HASKELL-PENNY, 1982², pp. 7-53.

[69] [BELLORI], 1664.

[70] TERZAGO, 1664; SCARABELLI, 1666; MOSCARDO, 1656; MOSCARDO, 1672; LEGATI, 1677.

sitari di tipo scientifico, né manifestò, nel corso della vita, con la parziale eccezione del Settala, precisi interessi scientifici del tipo di quelli che avevano animato tanti collezionisti privati nella seconda metà del secolo XVI.

Numerosi elementi invitano ad essere piuttosto cauti nel condividere l'opinione di coloro che non solo hanno parlato di una evidente modernità di questi musei, ma che hanno addirittura visto in essi dei veri e propri centri di ricerca. Se infatti è ampiamente legittimo dare giudizi positivi sulla presenza di determinati oggetti e sulla loro sistemazione nella raccolta[71], molto più difficile è mantenere tali giudizi anche a proposito dell'organizzazione generale e degli scopi del museo[72]. Una lettura in chiave troppo moderna ci sembra inaccettabile, perché rischia di non tenere nel dovuto conto il particolare tipo di cultura di cui tali raccolte erano espressione e la posizione sociale dei proprietari. Alle spalle di questi musei c'è ben poco, infatti, del metodo sperimentale della nuova scienza, dello stile di pensiero di Galileo e dei suoi discepoli, delle ricerche biologiche di un Malpighi. Gli stessi interessi scientifici del Settala, alimentati soprattutto dai suoi legami con gli ambienti toscani, lungi dall'esplicarsi in una indagine analitica e settoriale della realtà, si disperdono in numerose direzioni, tutte poi convergenti verso l'unico, grande bersaglio della *curiositas*. Anche la sua attività di costruttore di strumenti scientifici e meccanici rientra sostanzialmente in questo quadro. Microscopi, telescopi, compassi e complicati orologi non sono tanto visti come strumenti di lavoro, ma come oggetti preziosi, più apprezzabili dal punto di vista estetico che da quello pratico. Essi sono molto ricercati dai gentiluomini per il loro carattere di novità; nel secolo della nuova scienza rappresentano gli oggetti insoliti più alla moda. Senza dubbio la raccolta e l'attività artigianale al tornio del Settala mirano più ad andare incon-

[71] Si veda, ad esempio, per quanto riguarda le antichità del Moscardo, FAVARETTO, 1990, pp. 174-177, e per la documentazione etnografica del Cospi, LAURENCICH MINELLI, 1982; LAURENCICH MINELLI, 1985; LAURENCICH MINELLI-FILIPETTI, 1981.

[72] Sembra essere questo anche il parere di LIGHTBOWN, 1969, p. 265.

tro a questo genere di domanda e di desideri, che a soddisfare direttamente esigenze della pratica scientifica.

Questo tipo di analisi può a maggior ragione essere applicato ai musei Cospi e Moscardo, che più che mai sono espressione di quella nuova sensibilità barocca che tanto caratterizza anche la produzione letteraria. Così evidenti sono anzi le interferenze fra le collezioni eclettiche e la letteratura del tempo, che si può parlare per le prime di poesia visualizzata e per alcune espressioni della seconda, di musei immaginari. In molte collezioni private seicentesche è perfettamente riconoscibile il motivo della sorpresa, dell'eccezione e della meraviglia tipico della poetica di Giambattista Marino, così come nelle opere di questo poeta è insistente e centrale il gusto per l'inventario analitico e per l'elencazione di tutti gli aspetti della realtà[73].

Ulteriori indicazioni sulle caratteristiche di questi musei possono essere indirettamente trovate nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, un'opera che ebbe grande risonanza in tutta la penisola. Molte sono le posizioni e i giudizi dello scrittore torinese che tranquillamente potevano essere fatti propri dai collezionisti del tempo. Pensiamo solo al suo atteggiamento piuttosto conservatore nei confronti della nuova scienza e al suo rimpianto per quel senso del mistero che la scoperta del cannocchiale aveva contribuito ad eliminare; o ancora rileggiamo quel passo in cui egli afferma che l'uomo prova naturalmente nausea per le cose quotidiane, anche se utili, se a questa utilità non è congiunta la varietà e alla varietà il piacere. Ma ancor più significativo è il capitolo dedicato alle «Argutezze della Natura» in cui egli sostiene che tutti i fenomeni e i prodotti naturali costituiscono altrettanti «misteriosi ieroglifici», «simboliche cifre» della natura[74]. Per il Tesauro, in poche parole, tutto ciò che è generato dalla natura ha implicita in sé una allusione, è l'immagine concreta di un concetto. Pensata all'interno del museo una concezione come questa non rimane certo senza

[73] Cfr. GETTO, 1969, pp. 13-57.

[74] TESAURO, 1675, pp. 49-53.

effetti precisi. Se la natura parla, «fraseggia» per «metafore argute», allora la collezione enciclopedica, somma infinita di tutte le metafore possibili, diventa inevitabilmente la grande metafora del mondo.

Accettare, anche a livello di semplice suggestione, una tale interpretazione del museo, vuol dire procedere nella specificazione della logica generale e delle giustificazioni di alcune manifestazioni del collezionismo seicentesco anche tramite un allargamento del discorso alla complessa trattatistica sul concettismo. E questo non tanto perché, se è vero che le «figure caratteristiche» di un'epoca ne esprimono e ne definiscono la *Weltanschauung*[75], allora riesce difficile non individuare immediatamente nella metafora una chiave di lettura privilegiata della civiltà barocca. Troppo lontano, infatti, porterebbe la discussione relativa alla liceità di attribuire ad una figura retorica un valore ontologico, di utilizzarla come strumento interpretativo di tutta la realtà[76]. Ciò che, più semplicemente, desideriamo qui sottolineare è che nell'allestimento e negli scopi delle collezioni non specializzate del XVII secolo è possibile rinvenire forti analogie con la tecnica costruttiva e le finalità della metafora.

«Se l'Ingegno consiste – scrive il Tesauro – nel ligare insieme le remote e separate notioni degli proposti obietti, que-

[75] WELLEK-WARREN, 1965, p. 270.

[76] Pur con diversi accenti, una tale utilizzazione sembra essere legittima per autori come MENAPACE BRISCA, 1954, JANNACO, 1959 e COSTANZO, 1961, la cui posizione è discussa e confutata da CONTE, 1972, pp. 146-159. Da parte sua GETTO, 1982, pp. 469-470, è molto esplicito quando afferma: «La metafora, in effetti, nell'impiego che ne fecero i barocchi non sembra potersi ridurre ad un mero ed estrinseco fatto retorico, essa invece pare piuttosto rispondere alla necessità espressiva di un modo di sentire e di manifestare le cose, come elemento di un giuoco complesso di allusioni e di illusioni, come ideale possibilità di traduzione di ogni termine del conoscibile, in una visione della realtà in cui le cose sembrano perdere la loro statica e ben definita natura per essere rapite in una universale trasformazione che scambia profili e significati. La metafora, prima che un fatto retorico, sembra nell'età barocca una visione della vita, sicché per questa civiltà si potrebbe addirittura parlare di un 'metaforismo' e di un 'metamorfismo' universali come di essenziali modi di avvertire e di esprimere la realtà».

sto apunto è l'officio della Metafora, e non di alcun'altra figura»[77]. Tale unificazione di ciò che è remoto, separato, non unificabile, viene dalla metafora realizzata tramite una operazione di smontaggio e ricomposizione di relazioni, un fitto giuoco di trasporti e trasformazioni[78]. Allo stesso modo il museo finisce non di rado per qualificarsi come luogo di convergenza, coesistenza e riorganizzazione di oggetti disparatissimi, originariamente fra loro lontani nel tempo e nello spazio. Come il prodotto che risulta dall'unione di nozioni lontane, così quello che scaturisce dall'accorpamento di reperti, testimonianze e campioni fortemente eterogenei, si caratterizza per una assoluta difformità e novità rispetto agli elementi originari di partenza.

Il discorso finisce per riguardare non solo il museo nel suo complesso, ma anche singoli oggetti che spesso, in quanto frutto di unioni insolite, appaiono di per se stessi concrete materializzazioni di metafore. Limitato è l'interesse che rivestono i pezzi d'ambra; pressoché nulla l'ammirazione che possono suscitare vili animali quali ragni, locuste, pulci e ranocchie. Ma se i secondi sono racchiusi nei primi, allorché, cioè, si verifica una fusione, un inedito (e potremmo dire ingegnoso) legame fra mondo animale e mondo minerale, ecco che i reperti in tal modo formatisi, acquisendo una intrinseca patente di nobiltà, diventano immediatamente qualificanti per un museo, sì che di esso «non tanto gli stupori accrescono con la varietà, quanto il valore con la loro preziosità»[79].

Se poi dall'esame delle tecniche costruttive si passa a quello delle finalità, il parallelismo fra collezione e metafora non pare certo sfumare. Quando infatti si afferma, come fa lo Hocke, che «l'infinito gioco di trasformazioni che la metafora permette, un audace ridda di astruse metafore, acquista...

[77] TESAURO, 1675, p. 180.

[78] Cfr. CONTE, 1972, pp. 193-194.

[79] SCARABELLI, 1666, p. 59. Non è forse del tutto casuale che vi sia proprio il Tesauro fra gli autori citati dallo Scarabelli nel capitolo X dedicato alle ambre.

il valore di uno specchio del mondo, in cui il caos dei fenomeni appare artificiosamente ordinato»[80], non si fa altro che fornire un criterio interpretativo che indirettamente può essere utilizzato appieno per definire le peculiarità e le funzioni di alcune raccolte seicentesche. Anche quello del museo, per di più, è un modo di ordinare la realtà – e, dunque, di proporre una conoscenza – che appare piuttosto dettato dall'ingegno che dall'intelletto[81]. È un'asserzione, questa, che sembra trovare straordinari supporti e conferme in un passo dello Sforza Pallavicino:

«Poiché quel dono di Natura, che si chiama *ingegno*, consiste à punto in congiungere per mezzo di scaltre apprensioni oggetti, che pareano affatto sconnessi, rintracciando in essi gli occulti vestigij d'amicizia fra la stessa contrarietà, la non avvertita unità di special simiglianza nella somma dissimilitudine, qualche vincolo, qualche parentela, qualche confederazione, dove altri non l'harebbe mai sospettata... Né v'ha nel mondo verun oggetto sì solitario, e sì sciolto, che fra' laberinti della filosofia non somministri qualche aureo filo per giungere alla notizia d'ogni altro oggetto quanto si voglia lontano, ed ascoso»[82].

È già stato osservato che lo Sforza Pallavicino, accanto ad un tipo di «conoscenza assoluta, quella che va diretta alle cose, o le associa tra loro secondo legami naturali», sostiene la legittimità, o quantomeno evidenzia la possibilità, di una conoscenza «comparativa», di un apprendimento «non puramente intelligibile e razionale, ma anche sensuoso, dilettoso, solleticante»[83]. Ma quest'ultimo è precisamente il genere di conoscenza che un certo tipo di museo barocco è materialmente in grado di offrire e vuole offrire. Che cosa significa

[80] HOCKE, 1965, p. 83.

[81] Per la distinzione si veda quanto afferma PEREGRINI, 1639, p. 39: «l'oggetto del plausibile a nostro proposto non s'appartiene all'intelletto, che solo cerca la verità, e scienza delle cose: ma si bene all'ingegno, il qual tanto nell'operare, quanto nel compiacersi, ha per oggetto, non tanto il Vero, quanto il Bello».

[82] SFORZA PALLAVICINO, 1644, pp. 470-471.

[83] BARILLI, 1969, pp. 168-169.

infatti (soprattutto per chi non è scienziato di professione) ordinare una raccolta, se non proporre accostamenti sulla base di «occulti vestigij d'amicizia», creare legami, ignorare le dicotomie, le alterità, le fratture e le soluzioni di continuità del reale per cercare la «special simiglianza»? Parimenti il processo di apprendimento per colui che entra nel museo, per il visitatore, consiste non tanto in una facilitazione a penetrare direttamente nelle cose, a coglierne i reali significati e le funzioni, quanto nel percorrere con lo sguardo gli accostamenti proposti dal proprietario, comprenderne ed apprezzarne la novità e la stravaganza (privilegio, questo, non certo alla portata di tutti, ché gli oggetti del museo sono «cose non volgari, anzi rarissime»)[84], prescindere, cioè, da una esplorazione e da una esperienza di tipo direttamente scientifico in favore di una avventura – e di sensazioni – squisitamente estetiche.

In ogni caso ciò che il museo, come la metafora, può regalare è un apprendimento quanto mai «facile» e «veloce». Grazie alla metafora, come afferma Tesauro, si realizza «quel veloce, e facile insegnamento da cui ci nasce il diletto, parendo alla mente di chi ode, vedere in un Vocabulo solo, un pien teatro di maraviglie»[85]. Grazie al museo, che pure permette di riunire e di osservare in un sol luogo un reale e tangibile «teatro di meraviglie», si acquisisce una conoscenza che è ad un tempo rapida, globale, e altamente piacevole.

In Aristotele è sempre presente una «adeguazione della metafora al reale, al vero», così come in lui e, più tardi, negli umanisti, «la funzione del *docere* non si risolve in *delectare*»[86]. Nei concettisti si assiste invece, come noto, ad una coincidenza, ad una sovrapposizione fra i due termini, sì che

[84] SCARABELLI,1666, p. n.n., «A chi legge». Scrive MORPURGO TAGLIABUE, 1955, p. 143: «Questo fastidio per il volgare si estende poi a ogni forma di ovvio, di risaputo... Provoca l'impulso al nuovo, al singolare, al difficile, come a un sistema di convenzioni privilegiate... Anche la meraviglia barocca è una forma di privilegio sociale dell'intelligenza».

[85] TESAURO, 1675 p. 180.

[86] MORPURGO TAGLIABUE, 1955, pp. 143-145.

la funzione stessa del *prodesse* si risolve nel *delectare*. Anche nell'evoluzione del collezionismo è possibile cogliere un cambiamento di questo tipo. Nell'ambito delle finalità delle raccolte naturalistiche tardo-cinquecentesche, quello del diletto, pur presente, non rappresentava, come si è visto, che un aspetto del *docere* o che, comunque, coesisteva accanto al *docere*. Di contro, la via scelta dal museo barocco è spesso quella di una produzione esclusiva e illimitata di meraviglioso piacere e di facile stupore[87]; in definitiva, di una ostentazione d'ingegno «senza ingombro del vero» e assolutamente non «comunale»[88].

Al di là di queste considerazioni interpretative di carattere più generale, molti altri sono gli aspetti dei musei seicente-

[87] Quanto afferma, ad esempio, lo SCARABELLI, 1666, p. 65, a proposito delle conchiglie e, più in particolare, dei nautili, ci sembra particolarmente significativo: «dirò essere innumerabili, nella produttione, stravaganti nella estrinseca configuratione, mirabili ne i loro attorcigliamenti, vagheggiabili ne' colori, che tuttavia rendono e attoniti gli occhi, e mutole le lingue de' riguardanti». Sempre per chiarire la reale funzione di talune collezioni eclettiche, varrà anche la pena di ricordare, fra i tanti suoi, quel passo in cui Moscardo afferma di aver raccolto nel museo anche «diversi musicali instrumenti, cioè Organo, Spineta Clavacimbali, & altri, acciochè li virtuosi, ch'alle volte mi favoriscono, possino passar l'otio con sì dolci trattenimenti» (MOSCARDO, 1656, pp. 298-299).

[88] TESAURO, 1675, p. 327; PEREGRINI, 1639, p. 30. L'utilizzazione, in chiave di una inesausta «ricerca del mirabile», delle «cose naturali» da parte degli impresisti (sì che, come notava PRAZ, 1946, pp. 75-76, «i loro volumi non sono spesso altro che musei d'inauditi portenti»), sollecita poi a proseguire, su di un versante certo diverso, ma comunque anche strettamente correlato a quanto abbiamo sopra esposto, tutto il discorso sui livelli di fruizione dei trattati di storia naturale, dei musei e dei loro cataloghi. Su di un piano più generale, qui ci limitiamo a osservare che anche le regole di costruzione complessiva dell'impresa, almeno nei termini già indicati nel 1575 da Giovanni Andrea Palazzi nei suoi *Discorsi sopra le imprese* («e come nel poema quella meraviglia si ammira che si fa con le cose possibili: mescolando le vere con le false, e le false con le vere di maniera che tutte abbiano sembianza di vere... così dell'impresa talmente l'oscuro col chiaro, il falso col vero, l'umile con l'altiero, il duro col molle, il possibile con l'impossibile, il nobile col magnanimo e col superbo si debbe temperare che ne risulti un non so che nuovo e gentile»), risultano essere in pratica le stesse applicate nell'organizzazione del museo enciclopedico (citiamo il passo del Palazzi da *La letteratura delle immagini*, 1980, p. 241; su questo autore cfr. ARBIZZONI, 1983).

schi che rendono molto problematica una loro omologazione a centri di ricerca scientifica: in primo luogo gli stessi motivi che i proprietari adducono per giustificare la formazione della collezione.

Sulla base di quanto affermano Cospi e Moscardo, ad esempio, si prova la netta sensazione che il raccogliere oggetti vari costituisse, più che una attività scientifica, un modo di trascorrere lodevolmente il tempo. Cospi è molto esplicito quando definisce il suo museo «passatempo della mia gioventù»[89] e altrettanto lo è il Moscardo quando ammette di essere diventato collezionista per sfuggire l'ozio con una onesta occupazione[90]. Ma è chiaro che non può e non deve trattarsi di un passatempo comune, praticabile da tutti. Nella prefazione al catalogo Moscardo, che aveva ambizioni di ascesa nella scala nobiliare, si preoccupa infatti di conferire dignità agli sforzi da lui compiuti in trent'anni per raccogliere oggetti. Ricordando al lettore che i più importanti principi d'Europa si erano dedicati alla formazione di un museo[91], egli intende, in realtà, nobilitare la sua stessa attività.

La creazione e l'arricchimento di un museo non costituiscono però solo una occupazione degna di un gentiluomo, ma rappresentano anche un modo concreto per raggiungere fama e prestigio, per fare della casa del proprietario una meta quasi obbligata per tutti. Non si tratta solo di attirare «cavalieri e dame curiose» o i numerosi viaggiatori inglesi, tedeschi e francesi. Grazie al gabinetto di curiosità la rigida gerarchizzazione sociale che fa capo al principe e alla sua reggia può venire momentaneamente sovvertita; il collezionista, infatti, ha la irripetibile possibilità di attirare nella propria casa anche importanti personaggi di sangue reale e di guidarli nella visita del museo. Manfredo Settala, che già aveva avuto l'onore di accogliere personaggi come Don Giovanni

[89] ASB, *Fondo Ranuzzi-Cospi*, «Vita del Sig. March.e Balì Ferdinando Cospi Senat.re di Bologna Scritta Dal Sen.re Ferdinando Vincenzo Ranuzzi Cospi», c. 490.

[90] Moscardo, 1656, p. n.n., «A chi legge».

[91] *Ibidem*.

d'Austria e Cosimo III de' Medici, nella vecchiaia è costretto a demandare ai servi la funzione di guida al museo[92]; ma quando arrivano persone importanti è ancora lui che le accompagna in quella visita che è implicitamente anche un omaggio alla sua persona.

I collezionisti, inoltre, non mancano certo di fare la più ampia pubblicità possibile al loro museo, soprattutto dando notizia dei meravigliosi oggetti in esso contenuti. Nel secondo Cinquecento, quando le collezioni naturalistiche costituivano strumenti di lavoro, medici e farmacisti per lo più si scambiavano direttamente gli elenchi degli oggetti da loro posseduti, nell'ottica di una stretta collaborazione scientifica. I collezionisti d'arte addirittura demandavano abitualmente agli eredi la stesura di un semplice inventario manoscritto. Quella del catalogo a stampa è invece per lo più una caratteristica tipica del Seicento[93], di un'epoca cioè in cui il processo di involuzione della società italiana e la spagnolizzazione dei costumi contribuiscono a porre in primo piano quelli che comunemente vengono definiti i valori dell'esteriorità. Ma è chiaro che, per il suo notevole effetto propagandistico, quella del catalogo non è una esteriorità fine a se stessa. Ben doveva esserne cosciente il Cospi che, prima di porre in vendita il volume che descriveva il suo museo, si preoccupò di inviarne copie in dono a «molti Principi d'Italia, Cardinali, e Cavallieri di Merito»[94]. D'altra parte il prestigio derivato al Moscardo dal museo e dalla descrizione a stampa non mancò di avere anche dei risvolti ben concreti, se è vero che tra la prima e la seconda edizione del catalogo il collezionista veronese ricevette il titolo di conte[95]. Fra le colle-

[92] Si veda la lettera del Settala al Kircher cit. in TAVERNARI, 1976, p. 57.

[93] Cfr. FRANZONI L., 1981, pp. 233-234, anche se, proprio nella prospettiva del 'decoro', abbiamo qualche perplessità circa l'affermazione che, nel secolo XVII, «il possessore di un museo. si presenta in una veste meno dinamica, tutto orientato verso una sorta di riflessione solitaria su quanto gli offre lo studio della veneranda Antichità».

[94] ASB, *Fondo Ranuzzi-Cospi*, «Vita del Sig. March.e Balì Ferdinando Cospi... », c. 37.

[95] Cfr. FRANZONI L., 1979, p. 624.

zioni seicentesche quella del Moscardo è sicuramente la più enciclopedica e la più confusa[96]. Essa è costituita da antichità, mummie, pitture, orologi, strumenti musicali e prodotti della natura. Tra questi ultimi sono accolti, senza alcuno spirito critico, ma anzi con vanto, denti di gigante, conchiglie che generano anitre, pietre dotate di magici poteri[97]. I *naturalia*, inoltre, provengono quasi tutti da paesi lontani, confermando che in questo il gusto barocco riprende e amplifica quello manieristico. Già Torquato Tasso aveva scritto nel suo discorso *Del poema eroico* che per conferire credibilità ai racconti fantastici conveniva ambientarli in terre sconosciute come le Indie orientali, l'Islanda e la Norvegia[98]. Nella sua ricerca spasmodica del meraviglioso al Moscardo, come a tanti altri collezionisti, viene spontaneo adeguarsi a questo consiglio. Ciò permette di evitare facili critiche e, nello stesso tempo, di venire incontro al gusto dei visitatori, perché gli oggetti naturalistici «quanto più da lungi divengono, tanto più muovono il desiderio al curioso di vederli»[99].

Anche il museo Cospi presenta una serie di aspetti tipici del

[96] Più tardi il Maffei la definirà una «amplissima raccolta» non «limitata a generi di cose, ma universale»: MAFFEI, 1825-1826, p. 332.

[97] MOSCARDO, 1656, pp. 122-123; 201-202. Per contrasto si veda quanto afferma il Redi a proposito di «quell'oche, o di quell'anitre dette Bernacle, o Brante, le quali per consentimento d'infiniti Autori, son credute nascere dagli alberi, o da' lor frutti, o da' tronchi, o dalle conchiglie nell'Isole adjacenti alla Scozia, e all'Ibernia»: REDI, 1712, p. 108.

[98] TASSO, 1964, p. 109.

[99] MOSCARDO, 1656, p. 250; ma cfr. pure p. 190. Anche a collezioni come questa del Moscardo doveva indubbiamente pensare il Redi, quando ironicamente scriveva: «In somma rimango sempre più stordito di tante menzogne, che giornalmente si scrivono; e si narrano intorno a que' medicamenti, che dalle terre d'oltre mare, e dagli altri più lontani, e men conosciuti paesi nelle nostre contrade son portati, poco importando se'l falso, o'l vero si racconti, purché nuove cose, inaudite, e quasi quasi miracolose si rapportino; immaginandosi ogni uomo per questa via di rendersi più cospicuo, e più ragguardevole, e d'essere stimato più dotto degli altri dal semplice volgo, che crede queste baje con quella stessa fede, con la quale i rozzi Castellani di Certaldo crederon veri gli effetti della penna, e de' carboni mostrati loro da quel ribaldissimo ingannatore mentovato dal Boccaccio nel Decamerone» (REDI, 1712, pp. 52-53).

suo tempo che possono essere analizzati per mezzo del catalogo del 1677 (fig. 53). Tale catalogo, è vero, non è stato scritto direttamente dal Cospi, bensì da Lorenzo Legati; tuttavia pensiamo sia ugualmente utile per mettere a fuoco la mentalità e la particolare sensibilità scientifica di un certo tipo di collezionista italiano del Seicento. Il carattere enciclopedico del museo appare evidente già nella pagina di presentazione diretta al lettore: ciò che Cospi ha raccolto sono «singolari manifatture dell'Arte» e «opere curiose della Natura». Non è qui il caso di ricordare come questa presenza contemporanea di *naturalia* e *artificialia* si risolva ancora una volta in un continuo confronto fra arte e natura. Più interessante è notare come la sezione naturalistica del museo sia organizzata in modo da escludere sistematicamente la normalità. Non solo mancano completamente gli animali e le piante più comuni, quelli cioè che potevano essere oggetto di esperienza quotidiana da parte dei visitatori del museo: sono addirittura la fauna e la flora europee ad essere pochissimo rappresentate. È evidente che alla base del progetto museografico del Cospi non c'è tanto il tentativo di ricostruire analiticamente tutto il mondo della natura, quanto l'aspirazione a provocare stupore e meraviglia. I pochi pezzi comuni presenti nel museo confermano ampiamente questa tesi. Essi hanno infatti ricevuto l'attenzione del Cospi solo perché mostruosi o perché, come la mosca racchiusa nell'ambra, dotati di qualche bizzarra caratteristica.

Il particolare tipo di descrizione dei singoli pezzi fatta nel catalogo, mostra ulteriormente quanto la sezione naturalistica di questa collezione fosse oramai arretrata rispetto ai tempi. Il rimpianto per il passato, per un mondo pieno di creature e di fenomeni portentosi non ancora passati al vaglio della razionalità scientifica e quindi in grado di suscitare continuamente stupore, emerge con grande evidenza. Ogni indagine di tipo anatomico è assente; animali e piante sono descritti utilizzando ciò che di loro hanno cantato poeti antichi e contemporanei; viene ricordata la loro presenza negli emblemi e nelle medaglie. Soprattutto continuano ad essere ancora caparbiamente riportate tutte quelle vecchie credenze sui costumi e sulle miracolose proprietà degli animali di cui

le più moderne ricerche naturalistiche avevano ormai dimostrato l'infondatezza. Certo i risultati della nuova scienza non possono essere del tutto ignorati, non è possibile far finta che il tempo non sia passato. Ma la spiegazione razionale (spesso quella ricavata dalle opere di Francesco Redi) viene per lo più fornita, quasi controvoglia, con una sorta di rammarico, solo nelle ultime righe di ogni singola descrizione[100]. È palese lo sforzo di mantenere il più possibile il senso del mistero e della meraviglia. Nello stesso tempo e nella stessa città in cui Malpighi passa il mondo vegetale al vaglio del microscopio, a Ferdinando Cospi, ad esempio, non passa minimamente per la testa di aprire un frutto etiopico secco del museo per scoprire la vera natura di ciò che, col movimento, risuona al suo interno[101]. Alla sezione del frutto, all'esame diretto e razionale dell'occhio si preferisce ancora un metodo di indagine largamente fondato sulla vaga supposizione, quasi vi fosse – così come era stato in Galileo, ma assumendo, rispetto a quello dello scienziato toscano, un atteggiamento diamentralmente opposto – la piena consapevolezza che «la riconosciuta cagione dell'effetto leva la meraviglia»[102].

Crediamo, a questo punto, che gli elementi forniti siano sufficienti per affermare che musei come quelli del Cospi, del Moscardo e del Settala manifestano una certa involuzione rispetto alle collezioni dei naturalisti cinquecenteschi[103]. Julius von Schlosser era sostanzialmente nel giusto quando, quasi novant'anni or sono, vedeva emergere in queste manifestazioni del collezionismo italiano seicentesco caratteristi-

[100] LEGATI, 1677, per esempio pp. 11-12; 16; 25; 31; 135.

[101] *Ibidem*, pp. 136-137.

[102] GALILEI, 1890-1909, vol. VIII, p. 53 (*Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*). Ma sull'uso, poi, del *topos* della meraviglia anche nell'ambito della nuova scienza, si veda TORRINI, 1984.

[103] È assai significativo che anche una istituzione creata per fini rigorosamente scientifici come la Galleria del Giardino dei Semplici di Pisa, inizi, già tra il secondo e il terzo decennio del Seicento, a mutare d'aspetto in seguito all'introduzione di oggetti «improntati al gusto teatrale per l'effimero»: TONGIORGI TOMASI, 1991, pp. 168-170.

che molto simili a quelle delle *Wunderkammern* nordiche[104]. D'altra parte le stesse testimonianze del XVII secolo sembrano avvalorare questa interpretazione. Nelle sue lettere il viaggiatore Maximilien Misson rinuncia a descrivere dettagliatamente il contenuto del museo Moscardo per evitare una ripetizione di quanto aveva già scritto su altre collezioni e, in particolare su quella tirolese di Ambras[105]. Rimandando il lettore alla descrizione di quella che era una delle più tipiche *Kunst- und Wunderkammern*, egli, dunque, ne ammette e ne sottolinea implicitamente la profonda somiglianza con il museo veronese.

Oltre alle tre di cui abbiamo principalmente parlato, molte altre sono, in Italia, le collezioni che denunciano un ordinamento enciclopedico. È il caso, ad esempio, del famoso museo Kircher di Roma, che, essendo annesso al Collegio Romano dei Gesuiti avrebbe dovuto costituire uno strumento di studio, e invece finì, in realtà, per riflettere strettamente la mentalità e il gusto personali del suo ordinatore[106]. Gli interessi scientifici del Kircher sono fuori discussione, così come scientificamente esatte sono alcune delle conclusioni cui egli giunge nella sua sterminata opera. Tuttavia la sua particolare visione della realtà, il suo metodo di lavoro largamente fondato sull'uso dell'analogia e del simbolismo, finiscono per impedire al suo museo un decollo realmente scientifico[107]. La chiave di lettura principale della collezione

104 SCHLOSSER, 1974, pp. 103-105. Lo studioso austriaco, per la verità, basava il suo giudizio sull'esame della sola raccolta Settala, mentre finiva – a nostro avviso erroneamente – per individuare in quella del Moscardo un museo «di carattere prettamente antiquario».

105 MISSON, 1731, vol I, p. 160: «Mais comme il ne me seroit pas possible de vous faire le détail de tant de choses; c'est à quoi je ne m'engagerai, ni à present, ni à l'avenir Vous n'aurez qu'a vous representer tout ce que vous avez déja vû dans mes Lettres, & particulierement dans celle que je vous ai écrite d'Inspruck».

106 Su questo museo si veda ora *Enciclopedismo in Roma*, 1986, pp. 249-359 in particolare.

107 Occorre anche notare, però, che a conferire un carattere enciclopedico al museo non fu neppure estraneo il fatto di essersi esso venuto costituendo per sovrapposizione di donazioni varie.

può già essere ricavata dalle iscrizioni del primo dei cinque ovali affrescati che ornavano la volta del museo. Esse suonano così: «Non est Regnum, nec ulla res, nec ullus locus, aut provincia, in qua non inveniatur scriptum nomen Dei Tetragrammaton, usque ad ultimas fibras animae membrorumque corporis umani»; «Quicunque scriverit catenam qua mundus inferior jungitur superiori cognoscet mysteria naturae et mirabilium patratorem aget»[108].

Lasciamo perdere le motivazioni d'ordine religioso che pure giuocavano un ruolo fondamentale nell'attività scientifica del Kircher. Più significativo è qui il concetto espresso nella seconda epigrafe, perché testimonia quanto ancora fossero operanti nel gesuita tedesco i motivi neoplatonici ed ermetici della tradizione rinascimentale. Per Kircher ogni fenomeno allude ad un'altra realtà di cui esso è l'immagine speculare. In particolare, come ha ben sottolineato D. Pastine, al gesuita interessa il motivo della corrispondenza e della simpatia universali, il riuscire a cogliere il legame che collega le cose superiori alle inferiori, il cielo agli animali, alle piante, alle pietre[109]. Un tale interesse finisce inevitabilmente per far sentire i suoi effetti anche sull'ordinamento del museo, perché l'indagine naturalistica viene subordinata spesso alla dottrina metafisica. Emblematico è il caso del fenomeno magnetico che Kircher interpreta confutando le ipotesi di Gilbert[110]. Il magnete è visto come un caso particolare di simpatia universale e l'attrazione da esso esercitata sul ferro è interpretata come «follia amorosa», «fuoco d'amore»[111].

Se da queste osservazioni generali si passa all'esame analitico del museo, si nota che in esso, ancora una volta, i *naturalia* coesistono con antichità, strumenti scientifici e musicali, orologi, automi. All'interno della stessa sezione naturalistica non è percepibile alcun ordinamento logico. In essa sono

108 De Sepi, 1678, p. 4; cfr. Rivosecchi, 1982, pp. 146-149.

109 Pastine, 1978, pp. 27-68.

110 *Ibidem*, pp. 57-59.

111 De Sepi, 1678, p. 18.

riuniti casualmente solo oggetti che lo stesso catalogo definisce «cose peregrine»[112]. Ciò è d'altra parte ampiamente giustificabile. I profondi interessi del Kircher per l'Oriente e l'antico Egitto non potevano certo lasciare spazio alla presenza dei prodotti della natura più comuni.

c) *Storia naturale e antiquaria*

Prima di concludere vorremmo riprendere un punto che all'inizio abbiamo solo trattato brevemente: lo stretto e lungo legame che si viene a stabilire, anche nei musei scientifici, fra oggetti antichi e prodotti della natura o, più in generale, fra lo studio dell'antichità e la ricerca naturalistica. Non si tratta di un rapporto dovuto solo alla frequente vicinanza fisica dei vari oggetti, o alla coesistenza di interessi diversi nell'unica persona di un collezionista o ancora all'impossibilità, da parte di ogni scienziato italiano, di eliminare completamente dal proprio orizzonte culturale il mondo classico. Si tratta invece di una vera e propria simbiosi che trae sovente la sua origine dall'applicazione di uno stesso metodo di indagine sia al mondo antico che al mondo naturale. Ulisse Aldrovandi inizia la sua carriera di studioso dedicandosi decisamente alla ricerca antiquaria e scrivendo anche un libro importante sulle statue antiche di Roma; in seguito passa in modo molto naturale a studi più specificatamente scientifici[113]. Intraprendendo la seconda attività egli è già evidentemente in possesso di strumenti acquisiti in precedenza e utilizzabili nell'ambito dei nuovi interessi naturalistici, di ciò che ha imparato prima può servirsi fruttuosamente anche in seguito; in sostanza, non vive la nuova scelta con un senso di rottura rispetto al passato.

[112] *Ibidem*, p. 23. Così inizia il capitolo VI («Apparatus Rerum Peregrinarum ex omnibus Orbis plagis collectus»): «In tres Classes praesens caput distribuo; in prima maris monstriferi foetus; in secunda, Terrae mirabilium animantium matris partus; demum peregrinarum volucrium ac variarum Regionum raros fructus, & rara quaedam Naturae prodigia sine discrimine, currente calamo perstringam».

[113] Cfr. Olmi, 1976, pp. 55-60.

Varie sono le ragioni che spiegano il suo atteggiamento. Innanzi tutto lo stretto rapporto di dipendenza che la ripresa cinquecentesca dello studio della natura stabilisce con la riscoperta umanistica del mondo classico. Questo rapporto, come è noto, implica anche per un naturalista l'uso di strumenti interpretativi di tipo filologico e linguistico. In particolare, come lo stesso Aldrovandi ricorda a più riprese, è al miglioramento della conoscenza delle lingue greca e latina che si debbono notevoli progressi nel campo della medicina e della storia naturale.

Di più: naturalisti e antiquari non solo fanno ricorso sovente agli stessi testi della letteratura antica, ma lo fanno con obiettivi molto simili. I primi per identificare le «cose di natura», per sapere qualche cosa o qualche cosa di più su di esse (all'osservazione diretta, in realtà, non sempre si ricorre o è possibile ricorrere, anche per quei motivi – scarsità di reperti integri – che abbiamo enunciato in precedenza); i secondi per avere notizie più dettagliate sui personaggi effigiati sulle monete o di cui si parla nelle epigrafi. Diffuso e automatico era, ovviamente, anche il procedimento inverso, che vedeva come punto di arrivo il documento figurativo antico. Certo, in questo caso, se appare scontato che uno studioso dell'antichità facesse di tutto per dare un volto a quell'imperatore o a quel personaggio illustre, delle cui gesta aveva letto in qualche autore e che, pertanto, si entusiasmasse del ritrovamento di una moneta, di un busto o di una testa, qualche perplessità potrebbe invece sorgere nell'ammettere un atteggiamento analogo nel campo della ricerca 'scientifica'. Nei fatti, la 'fame', che hanno i naturalisti della prima età moderna, di vedere, non importa in qual modo e con quali strumenti, la realtà naturale, li porta ad accettare tranquillamente (ed ecco, allora, anche a collezionare), come testimonianze scientificamente valide, pure le raffigurazioni di piante o animali che compaiono su pezzi antichi (monete, gemme incise, marmi).

Non è questa la sede per affrontare in modo approfondito e globale un argomento così complesso, ma è certo che deve costituire motivo di profonda riflessione l'altissima percen-

tuale di naturalisti e medici che si registra, per tutta l'età moderna, tra gli studiosi e i collezionisti di antichità, in particolare, di medaglie e monete. Molti di loro, come il Meibomius, non sapevano dare una precisa spiegazione della loro passione[114], altri, come il celebre medico e numismatico Charles Patin, la giustificavano come semplice passatempo e momento di riposo dalle cure della professione[115]. È probabile che per il Patin e altri suoi colleghi seicenteschi fosse oramai così e tuttavia non mancano le testimonianze di un uso (che certo si instaura nel secolo XVI, ma di cui rimarranno consistenti tracce anche in seguito, tali comunque da spiegare, in parte, anche quelle che, quasi per inerzia, potranno essere inconsapevoli forme di collezionismo persistentemente basate sulla simbiosi fra antichità e *naturalia*) del pezzo antico, soprattutto della moneta e della medaglia, come strumento iconografico dell'indagine naturalistica. Mentre nel secondo Cinquecento Antonio Agustin sosteneva, piuttosto genericamente, che era possibile imparare «dalle medaglie, come si dipigne il Cocodrillo, l'Ippopotamo, la Sfinge, & il Rinocerote, & parimente Scilla, e la Chimera, il Pegaso, le Sirene & altre simili cose»[116], più tardi Christophorus Arnoldus, avrebbe esaltato l'uso delle monete fatto, nell'ambito della ricerca botanica, da Johann Georg Volckamer di Norimberga, «quod neque in ornanda Plantarum historia supervacuam omnem hanc nummorum veterum supellectilem censes». E così proseguiva:

[114] Cfr. MOMIGLIANO, 1984, p. 23.

[115] PATIN, 1673, p. n.n., «Al Lettore – Essendo la scienza delle Medaglie insieme utile e dilettevole»: «Sembrerà strano a qualche capriccioso, che un Medico scriva cose sì lontane dalla sua professione; ma forsi non mi censurerà sì ostinatamente, quando egli avrà fatto riflessione, che alcuno non è capace dell'assiduità d'una fatica sì seriosa, come quella della nostra professione. Li Medici devono aver qualche tempo per riposare l'animo loro; e se li particolari possono passar il tempo colla Musica, col passeggio, colle Matematiche, colla Caccia, overo altri giuochi d'esercizio, senza far legitimamente mormorare alcuno; perché non mi sarà permesso d'impiegarlo in qualche utile divertimento, e che più s'adatta coll'uomo studioso?»

[116] AGUSTIN, 1592, p. 10.

«Etenim qualis olim fuerit figura *Silphii*, aut *Laserpitii* Cyrenaici, non aliunde hodie, quam ex nummis discitur; et praeclaris aliquot Aegiptiorum tum flos *Loti*, tum caulis, tum fructus exprimitur; *Strobilum*... videmus in vetustissimis Augusti nummis... Id ipsum evincit ulterius copiosa veterum numismatum supellex, in quibus *Abies* Germaniae, *Apium* Selinuntorum, *Olea* Atheniensium, *Palma* non Tyri solum,... *Rosa* denique (ut vulgo existimatur) Rhodiorum vel insignia, vel quasi indices quidam conspiciuntur»[117].

Per il medico lionese Jacob Spon, invece, le medaglie si rivelavano preziosi sussidi negli studi di fisiognomica:

«Il faut premierement considerer, qu'on ne peut mieux étudier la Physionomie, que dans les visages des Princes & des grands hommes...

Secondement, il faut demeurer d'accord que rien n'est plus propre à nous representer les portraits fidelles des Princes, & de grands hommes de l'antiquité, que les Medailles»[118].

Ma tornando più in specifico ai naturalisti, va detto che se per loro era importante, sotto l'aspetto conoscitivo, padroneggiare anche la storia visiva delle «cose di natura», poter cioè esibire, accanto a un reperto, sovente minimo o fortemente deteriorato, l'immagine antica e completa dello stesso, anche gli antiquari non disdegnavano certo tali abbinamenti. Anzi poteva definirsi un 'bel colpo' quello di poter mostrare all'interno del museo, assieme a loro raffigurazioni su medaglie o marmi, anche piante o animali reali, una straordinaria occasione per dotti confronti e dissertazioni. Nella Roma di Urbano VIII, il cavalier Francesco Gualdi, grazie al

[117] ARNOLDUS, 1683, p. 7. Per MAFFEI, 1720, p. 177, anche fra le varie utili funzioni assolte dai «bassi rilievi», vi era quella di offrire immagini di «animali, e piante».

[118] SPON, 1786, pp. 233-234. Già in epoca anteriore, peraltro, erano state date precise indicazioni relative a quest'uso particolare delle monete, ad esempio da parte dell'antiquario cinquecentesco Alessandro Maggi da Bassano (cfr. ZORZI, 1962, pp. 60-61). Anche G. B. Della Porta utilizzava marmi e monete della collezione del fratello Giovan Vincenzo per le sue ricerche fisiognomiche: cfr., su questo, FULCO, 1986, pp. 31-32 in particolare (ma tutto il saggio è di fondamentale importanza per lo studio del collezionismo napoletano tardo-rinascimentale).

contemporaneo possesso di un pesce remora e di una «Antiqua gemma» in cui lo stesso era effigiato, promuoveva la pubblicazione di un foglio illustrato, in cui il teologo e filologo Ignazio Bracci di Recanati (di cui si conoscono precedenti legami con l'Accademia dei Lincei), sulla base delle testimonianze di autori antichi e moderni, faceva sfoggio di erudizione sulla meravigliosa proprietà dell'animale acquatico[119].

Se ci si permette di avanzare una proposta di scansione – con la consapevolezza dell'azzardo che si corre, vista la necessità di approfondire gli studi in questo settore – saremmo propensi a individuare due momenti nel rapporto storia naturale/antiquaria: il primo, che dal Rinascimento si prolunga sino agli inizi del secolo XVII (e che costituisce quella fase iniziale di costituzione della storia naturale come disciplina autonoma, in cui ogni documento informativo serve allo scopo e si privilegia l'accumulo dei dati rispetto all'esame critico degli stessi), maggiormente caratterizzato dall'uso 'scientifico' delle antichità da parte dei naturalisti; il secondo, che giunge in pratica a coprire tutto il Settecento, che vede invece gli antiquari mutuare, in modo sempre più evidente, i metodi di indagine, oramai piuttosto evoluti rispetto al periodo precedente, dalla ricerca naturalistica. Relativamente a quest'ultima fase, non desideriamo qui tanto riferirci a quelle esigenze classificatorie e a quella crescita di attenzione verso tipi di oggetti a lungo ignorati, di cui già abbiamo accennato, in un precedente capitolo, a proposito del Maffei e del Buonarroti, quanto soffermarci sul modo di osservare le testimonianze del passato e sulle tecniche utilizzate per comunicare tali osservazioni.

Scriveva Famiano Nardini nella sua *Roma antica*:

«Senza che le scritture della maggior parte di coloro, i quali han trattato delle Romane Antichità, sono così ripiene di concetti favolosi, ed il più delle volte fondati sopra le vane immaginazioni del volgo,

[119] Cfr. Franzoni C., 1991.

che non meno pare, ch'e' si possa giovare allo scoprimento di esse manifestando, e riprovando le false opinioni degli altri, che proponendone delle nuove»[120].

Vi è una notevole sintonia fra il fastidio manifestato dal Nardini verso i «concetti favolosi», e i decisi attacchi che gli studiosi della natura, un Thomas Browne, ad esempio, conducevano contro le false e fantastiche credenze, i «dictates of Antiquity» ed «any confident adherence unto Authority»[121]. Come i naturalisti iniziavano ad esaminare animali, piante e minerali, prescindendo – ed anzi liberandoli – dalla secolare letteratura che li aveva come incapsulati, così gli antiquari si abituano a volgere l'attenzione all'oggetto in se stesso, ad osservarlo «ocularmente»[122], annullando o almeno allentando quello stretto rapporto col libro sul quale si era lungamente basato lo studio del passato. È il rifiuto di ogni forma di mediazione, dell'indagine condotta sulle parole invece che sulle cose; è l'inizio di quella ricerca sul campo, di quell'esercizio della vista – appunto sempre più preponderante negli studi naturalistici –, che il Muratori, poi, ascriverà sinceramente, come grande merito, ad Anton Francesco Gori: «... perché un gran pregio dell'opera Sua si è l'aver Ella co propri occhi veduti quasi tutti i marmi ch'Ella rapporta, e perciò dati quali veramente sono»[123]. Un atteggiamento, questo del Gori, che si poneva, in realtà, nel solco di un più lungo percorso di ampiezza europea, nel cui alveo un membro della Royal Society, il dottor Robert Plot, non a caso, naturalista e antiquario, aveva già proclamato, nella *Natural History of Staffordshire* (1686), la sua ferma inten-

[120] NARDINI, 1666, p.n.n., «A' Lettori».

[121] BROWNE, 1981, pp. 32 e 40.

[122] L'espressione del Gori è cit. in CRISTOFANI, 1983, p. 64.

[123] Cit. in DEZZI BARDESCHI, 1976, pp. 250-251. Estremamente significativa era anche l'insistenza di BUONARROTI, 1716, p. III, sull'opportunità di offrire a tutti la possibilità di una verifica diretta. A tal fine occorreva, per lo studioso toscano, dichiarare «dove trovati sono» i vari oggetti antichi, «accioché, se qualcuno, per suo fine particolare, o degli studj suoi, volesse riscontrarne la figura, possa farlo a suo talento, ed ogni qualvolta glie ne venga la voglia».

zione «to omit, as much as may be, both *persons* and *actions*, and chiefly apply my self to *things*»[124].

All'esigenza di vedere direttamente le cose, si univa però la preoccupazione di trasmettere, in forma corretta, inalterati, i frutti delle osservazioni. Anche in questo caso la via maestra era già stata tracciata dai naturalisti, da loro veniva, come già abbiamo ampiamente visto, l'esempio dell'uso massiccio delle figure, di un costume basato sulla proficua collaborazione fra studioso e artista.

Sappiamo che già nel 1593 Antonio Bosio soleva esplorare le catacombe facendosi accompagnare da un suo «Pittore, et Intagliatore, per copiare le suddette Immagini già ritrovate, et altre, che si fossero potute trovare»[125], ma sarà solo alcuni decenni dopo, che, sempre a Roma, nell'ambiente di Cassiano dal Pozzo, l'opera di raffigurazione precisa e sistematica dei reperti antichi assurgerà a prassi normale, divenendo, anzi, parte fondante di un metodo di ricerca. I numerosi studi usciti, finalmente, in questi ultimi tempi, su questo importante personaggio, ci esimono dal soffermarci su di lui, ma anche in questo caso varrà la pena di notare, utilizzando le parole di Carlo Roberto Dati, che egli «altrettanto fu vago di raccogliere, e d'osservare l'opere della natura, ch'egli fosse quelle dell'arte»[126]. L'ascrizione, nel 1622, all'Accademia dei Lincei probabilmente contribuì a sviluppare ulteriormente i suoi interessi sul versante naturalistico, spingendolo anche a condividere con il Principe dell'Accademia stessa, Federico Cesi, quell'esigenza, già da tempo da quest'ultimo profondamente sentita, di «figurare ogni nostra osservazione e capriccio»[127]. Così come era stata, decine d'anni prima, quella dell'Aldrovandi, anche l'abitazione di Cassiano divenne una sorta di *atelier*, in cui numerosi artisti lavoravano intensamente per documentare visivamente sia la varietà delle «cose

[124] Cit. in HUNTER, 1971, p. 116.

[125] Cfr. CANTINO WATAGHIN, 1984, pp. 208-209.

[126] DATI, 1664, p. n.n.

[127] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. I, p. 68 (24: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti ed Anastasio De Filiis).

di natura», sia le testimonianze delle passate vicende dell'uomo[128].

L'opera promossa da Cassiano rappresentò certamente una fondamentale base di lancio, un esempio che non fu possibile ignorare. Quando, nel 1717, il medico e antiquario inglese William Stukeley – al quale si doveva anche la pubblicazione di disegni anatomici – avrebbe affermato che «Without drawing and designing the Study of Antiquities or any other Science is lame and imperfect»[129], stava per uscire sul mercato la sterminata opera del padre Bernard de Montfaucon, dotata di ben 1120 tavole, che fornivano decine di migliaia di figure di singoli pezzi. Non solo la traduzione in immagini delle osservazioni, cara ai naturalisti, era divenuta prassi abituale fra gli antiquari, ma questi ultimi si allineavano oramai ai primi anche nella scelta dei modi e dei tempi in cui le figure dovevano essere eseguite. Non si può evitare di sottolineare, infatti, la straordinaria consonanza esistente fra un passo dell'Aldrovandi, ove questi affermava di aver condotto le ricerche «per vineta, agros, paludes montesque», conducendo seco, oltre agli «amanuenses», un pittore, che prontamente, «si quid caperemus pictu dignum, pingebat»[130], e una frase presente nel diario di viaggio del Gori: «Condussi con me l'insigne pittore e calcografo romano Vincenzo Franceschini... : egli disegnò con cura e precisione qualsiasi monumento etrusco degno di essere annotato ci capitò di scoprire... »[131]. Nell'uno e nell'altro caso siamo in presenza di una ricerca 'all'aria aperta', nel corso della quale lo stu-

[128] Si veda l'ottimo lavoro di SOLINAS, 1989 e *Il museo cartaceo*, 1989 (per ulteriori indicazioni bibliografiche su dal Pozzo rimandiamo all'ultimo capitolo).

[129] Cit. in PIGGOTT, 1965, p. 171. Sul significato del ricorso alle illustrazioni nel campo della ricerca archeologica, in Gran Bretagna, cfr. PIGGOTT, 1978; sulla figura di Stukeley cfr. PIGGOTT, 1985.

[130] ALDROVANDI, 1602, «Ad Lectorem».

[131] Cit. in CRISTOFANI, 1983, p. 54 (ma numerosi sono, in questo importante lavoro, gli spunti intelligenti e documentati da cui partire per approfondire ulteriormente il rapporto storia naturale/antiquaria. Si veda anche, per l'area inglese, PIGGOTT, 1976).

dioso si avvale dell'artista, indicandogli ciò che è *degno* di essere raffigurato.

Lo scopo di questi disegni non era soltanto quello di favorire la riflessione e lo studio del proprietario, una volta che questi fosse rientrato fra le pareti domestiche, o di costituire oggetto di scambio con i colleghi: incisi in rame ed inseriti nei libri anch'essi avrebbero avuto soprattutto il compito di divulgare in modo più preciso le conoscenze acquisite, offrendosi come immediata illustrazione e insostituibile strumento di verifica di ciò che veniva descritto nel testo. Ecco allora che le stesse preoccupazioni dei naturalisti – dotare le loro opere del maggior numero di figure ed evitare che le stesse costituissero una distrazione dalla lettura – si ripresentano puntualmente agli antiquari. Proprio per evitare questi pericoli e permettere dunque alle illustrazioni di svolgere in pieno la loro funzione, Filippo Buonarroti e lo stampatore della sua opera dedicata ai «medaglioni» del museo del cardinale Gasparo Carpegna, decidono che anche i capilettera e i fregi ornamentali, che, solitamente venivano inseriti alla fine dei capitoli, vengano utilizzati per illustrare la medesima collezione:

«... oltra a i rami, che necessariamente si dovevano includere nell'opera, in vece d'ornamenti superflui ho fatto intagliare, perché parte nessuna non vi fosse senza qualche erudizione, per metter in luogo de' fregi, e per ornamento alla fine d'ogni Imperatore, e infino nelle lettere, tutte quelle galanterie di gioje, avori, e di cose simili del medesimo Museo, delle quali ho veduto esserne fatta dall'Autore qualche menzione»[132].

Un'iniziativa, questa del Buonarroti, che incontrò decisamente i favori del Maffei, il quale, dopo aver definito l'opera, che pur si presentava esteriormente di «poca figura», «incomparabile, piena di dottrina, e di sapere», così scriveva nelle *Osservazioni letterarie*:

«I Medaglioni, e gli altri Rami son tutti perfettamente eseguiti, e nel modo come vanno disegnate le antichità, il che in pochissimi

[132] BUONARROTI, 1698, p. n.n., «Lo Stampatore a chi legge».

libri si vede. Quivi fu, dove quest'Autore diede l'esempio di non usar fregi, né finali senza significato, e a capriccio, ma sempre coerenti alla materia, e che rappresentino anch'essi anticaglie dell'istesso genere, e delle quali si parla nell'opera»[133].

Altri problemi, poi, che già avevano tormentato i naturalisti, quale quello di avere al proprio servizio non genericamente degli artisti, ma «pittori essercitati in questa sorte di pittura [delle cose naturali]», si ripresentavano ovviamente anche agli studiosi dell'antichità. Pure nel loro caso era assolutamente indispensabile avvalersi di specialisti, di artisti solleciti, comunque, ad attenersi alle direttive impartite, affinché fosse garantità una piena somiglianza fra la figura e l'oggetto reale. L'abate Paciaudi raccontava a Caylus, nel 1761, della sua, a lungo vana, ricerca, a Napoli, di un disegnatore e di come fosse «désespéré de ne découvrir personne qui connut l'antique»[134]; Apostolo Zeno, una trentina d'anni prima, così rispondeva ad una richiesta di intagli di medaglie: «... il punto sta che io qui trovi persona abile a farne i disegni sul gusto antico, cioè con simplicità e nettezza, e non voglia aggiungervi del suo, con animo di far meglio»[135].

Alla fine di questa, pur breve, disamina dei punti di contatto ed, anzi, delle sovrapposizioni, che si verificarono, lungo tutta l'età moderna, fra storia naturale e antiquaria, sarà forse il caso di accennare, quale ipotesi da verificare con ulteriori ricerche, alla possibilità che siano esistite, come noi siamo propensi a credere, anche delle motivazioni più profonde, legate, cioè, alle particolarità dello sviluppo della società e della cultura italiane, che abbiano favorito o giustificato tale connubio.

Abbiamo detto a proposito dell'Aldrovandi di come egli sia passato, senza difficoltà, dall'antiquaria alla ricerca naturalistica. Sarà ora il caso di sottolineare che a questi due tipi di studio egli si dedicò, rispettivamente, mentre era in corso un

[133] In *Osservazioni letterarie*, 1737-1740, pp. 262-263.

[134] *Lettres de Paciaudi*, 1802, p. 273.

[135] ZENO, 1785[2], p. 369.

processo per eresia nei suoi confronti ed immediatamente a ridosso di quello. È probabile, allora, che le sue non fossero scelte casuali, bensì dettate dalla contingenza e, più in generale, da una sua riflessione sulle condizioni di ricerca che si stavano preparando per gli intellettuali nell'Italia della Controriforma. Scegliere l'antiquaria e la storia naturale significava non solo rinunciare ad ogni forma di coinvolgimento nel dibattito religioso, ma anche escludere altre discipline, come, ad esempio, la storia, potenzialmente pericolose, e verso le quali pure si andavano indirizzando forme di rigido controllo da parte della Chiesa; significava, in poche parole, optare per campi di ricerca 'neutri', costruirsi una nicchia, al riparo, o maggiormente al riparo, dalle interferenze sia del potere ecclesiastico come di quello civile.

Questa caratteristica comune di ultimo porto sicuro, la storia naturale e l'antiquaria continueranno a conservarla ben oltre il secolo XVI, rafforzata, come fu, da episodi come quello della condanna di Galileo nel 1633. Sì che, anche più avanti, alla metà del Settecento, un uomo di mondo come il medico, naturalista e antiquario Antonio Cocchi, così scriverà a Ferdinando Galiani, esprimendogli la necessità di prender le distanze dalla politica:

> «Ho molto caro che vi piaccia l'istoria naturale, e spero che vi piacerà anco l'antiquaria e tutto ciò che presenta materia corporea. Questi studi sono per la bella Italia i soli utili amessi e non pericolosi»[136].

Naturalmente, tornando allo sviluppo del collezionismo, della lucida consapevolezza del Cocchi è difficile, se non impossibile, trovar traccia in quei numerosissimi proprietari di musei che, sino all'Illuminismo, sull'onda di un costume di cui ignorano le premesse originali, continuano a raccogliere insieme «cose di natura» e reperti antichi, senza neppur sapere quali utilità ricavare da un uso comparato degli stessi. Quando, ad esempio, all'inizio del XVIII secolo, il medico padovano, Alessandro Knips Macoppe, consiglierà ai giovani medici la

[136] SNSP, Lettera in data 22 maggio 1753.

formazione di un museo contenente, oltre ad oggetti naturalistici esotici e mostruosi, numerose testimonianze del passato[137], lo farà unicamente perché, sull'onda banale della moda, avrà individuato in una tal forma di collezionismo un mezzo per acquistare prestigio, una possibilità, per chi era all'inizio della professione, di mettersi sullo stesso piano di colleghi oramai famosi, qual'era, nella stessa città, un Antonio Vallisneri, che appunto – anche se con ben altra consapevolezza e finalità – raccoglieva oggetti di entrambi i tipi.

Questo consiglio non deve certo apparirci sorprendente, anche perché, solo agli inizi dell'Ottocento, ad esempio da parte di un Giovanni Battista Brocchi, si leveranno decisi gli inviti ai naturalisti ad escludere dai loro orizzonti le ricerche antiquarie[138], così come, più in generale, sino allo stesso periodo, non poche saranno le collezioni private italiane caratterizzate da ordinamenti enciclopedici e dal gusto per le rarità. Tuttavia già quando il Knips Macoppe scriveva i suoi consigli, si erano manifestati i segni di profondi e irreversibili cambiamenti.

A poche decine d'anni dalla pubblicazione dei cataloghi dei musei Settala, Moscardo e Cospi, altri collezionisti privati, spesso non forniti di una specifica preparazione scientifica, danno una impronta completamente nuova alle loro raccolte. È il caso, già esaminato, del gabinetto naturalistico di Luigi Ferdinando Marsili – quello stesso da cui avrebbero avuto origine le «Camere di storia naturale» dell'Istituto delle Scienze di Bologna –, che nasce infatti sulla base di un rigoroso progetto di specializzazione. Marsili non solo condanna decisamente la mescolanza di *naturalia* e *artificialia*, ma ritiene che ogni prodotto della natura, anche quello più comune abbia importanza e dignità e debba pertanto essere assolutamente presente in un museo[139].

137 Knips Macoppe, 1822, p. 93.

138 Cfr. Rodolico, 1963, pp. 9-12.

139 Come già abbiamo visto, un atteggiamento come questo del Marsili sarà poi molto diffuso nel corso del secolo XVIII; si veda ancora, come esempio fra i tanti, quanto esplicitamente dichiarato in *Produzioni natu-*

È ovvio che in un tale modello organizzativo non vi sia più spazio alcuno per oggetti diversi da quelli naturalistici; antichità, pezzi artistici, congegni meccanici, documenti etnografici, se posseduti dal naturalista, devono essere riposti in stanze apposite, ben distinte dal gabinetto di storia naturale[140].

Il favore che, nel corso del secolo XVIII, sempre più incontrano gli studi di storia naturale anche presso un pubblico ben più vasto di quello avente, in modo univoco, specifici interessi scientifici, contribuisce a incrementare e giustificare pure nella penisola una pratica collezionistica privata, sem-

rali, 1762, p. IX: «come sa ognuno, nel teatro della natura nulla v'ha d'inutile, e di superfluo, e che per conseguenza non meriti di essere annoverato in un Museo, e che se ne faccia menzione».

[140] Una simile disposizione sarà poi anche prevista da un progetto del 1739 relativo allo «stabilimento ed ordinamento d'un Museo» nella Regia Università di Torino (DUBOIN, 1847, pp. 1504-1514). In esso, infatti, si propone la creazione, accanto alle camere di fisica sperimentale, matematica, botanica e anatomia, di una «Camera di curiosità ossia di comune Galleria», destinata ad accogliere sia «cose semplici» che «cose composte» (fossili, marine produzioni, parti d'animali, cose impietrite, simulacri et impronti, abbigliamenti d'antichi, o di nazioni straniere, vasi degli antichi, strumenti d'armeria, vaghe, e ben studiate, o preziose manifatture d'ogni secolo). Ancora, dunque, si ammette l'esistenza di una camera delle meraviglie, ma sostanzialmente concependola come spazio in cui far confluire gli oggetti scartati dalle altre stanze («Camera Miscellanea, ove entri ogni cosa, che nelle premesse letterarie Camere come soverchievole, o come non del tutto consonante entrata non fosse»), tutto ciò, in pratica, che non è reputato 'scientifico'. I nuovi moduli di organizzazione di «un ben ordinato Museo» atto ad «illustrare appieno la naturale Storia» vogliono che gli aspetti curiosi siano esplicitamente dichiarati e assai indicativo di un profondo cambiamento di mentalità è che tutte quelle produzioni o parti di animali che nei secoli precedenti erano grandemente ambite e, di per sé, legittimate a costituire il museo naturalistico («ova, corna, rostri, o becchi, barbe, peli, spine, coste, vertebre, pelli, code, piume, denti, ugne ecc. o anco ossa straordinarie, come ossa de' cori de' cervi»), vengano, nel progetto torinese, confinate appunto nella camera di curiosità. Una camera che «non dee compirsi con fretta» conclude l'estensore del progetto, sottolineando, crediamo, non tanto l'esigenza di un allestimento accurato, quanto proprio il carattere di scarsa urgenza che presentava, rispetto alle altre sezioni del museo e in una prospettiva di pratica utilità, l'apertura di una tale antiquata *Wunderkammer*.

pre più orientata alle sole «produzioni naturali»[141]. Se infatti tracce consistenti del vecchio modello sopravvivono in una collezione come quella del siciliano Principe di Biscari (nella quale «Museo d'Antiquaria» e «Gabinetto d'Istoria Naturale» coesistono, pur se ospitati in ambienti diversi)[142], nessuna forma di ambiguità o commistione è presente in raccolte quali quelle dello Zannichelli, del Venturi Gallerani, del Ginanni[143].

E saranno soprattutto il museo dell'Università di Pavia, diretto da Lazzaro Spallanzani e il Museo di Fisica e di Storia naturale creato a Firenze da Felice Fontana, a segnare l'inizio di una nuova fase, coincidente con la fine della grande epoca della curiosità; una fine, certo, non immediata, anzi stentata, ma dal cui seno emergeranno manifestazioni via via sempre più sporadiche, come l'enciclopedico museo-biblioteca di Gallipoli (ancor oggi affollata meta estiva di villeggianti, più o meno annoiati, in cerca anche di quelle sensazioni forti che possono loro offrire 'mostri' sotto spirito), o quel «piccolo Museo e Bazar» di un singolare – curioso, appunto – personaggio di Massa Lombarda, Carlo Venturini, medico e rappresentante del governo di Tunisi: un museo che conteneva «alcuni oggetti appartenenti alla Storia Naturale, all'Archeologia, alla Numismatica, alla Pittura e diversi lavori d'arte»[144].

141 Su questo fenomeno un interessante lavoro, anche se dedicato alla sola Francia, è quello di POMIAN, 1976. Il mutamento di gusto, non di rado, certo, anche dettato semplicemente dalla moda, viene registrato con acrimonia dal discendente settecentesco di Paolo Giovio, Giovanni Battista, che, dopo aver celebrato la raccolta di ritratti dell'avo, così scrive: «Se in mezzo a tanto fremito di fisici gabinetti mi fosse lecito alzar la voce, anch'io affermerei con coraggio doversi antipor quelle tele al fasto delle pinte conchiglie, e de' frammenti di miniera, e degl'immani scheletri, e de' feti pigmei. Quelle animavano la stima per gl'ingegni, e ne erano uno stimolo, e queste spesso non giovano, che alla instancabile verbosità d'un nomenclatore» (GIOVIO G. B., 1782, p. 14).

142 Cfr. SESTINI, 1787.

143 [ZANNICCHELLI], 1736; *Saggio di produzioni naturali*, 1750; *Produzioni naturali*, 1762.

144 Cfr. *Carlo Venturini*, 1982.

«In essercitio universale di contemplatione, e prattica»: Federico Cesi e l'Accademia dei Lincei

a) *«Una militia filosofica»*

In un discusso, ma importante lavoro uscito verso la metà degli anni '70, Alberto Asor Rosa insisteva sulla necessità di riconsiderare con occhi più attenti e liberi da codificati pregiudizi un periodo così importante come quello rappresentato dal secolo XVII, le cui istituzioni culturali e ideologiche sarebbero state «destinate a durare... fino e oltre la presa di coscienza dell'Illuminismo in Italia»[1]. Non si trattava, secondo l'autore, di ribaltare totalmente il giudizio nel complesso negativo che di quell'epoca era stato dato – dalla storiografia ottocentesca e fino a Croce –, quanto di saper cogliere, abbandonando visioni troppo monolitiche, l'estrema complessità del periodo, di saper valutare con giusto peso, accanto alla presenza di elementi senz'altro negativi, quanto di nuovo e di originale si poteva trovare nella cultura seicentesca.

Non che con questo possa dirsi rosea la situazione del tempo nella penisola. L'instaurarsi progressivo, a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, di un pesante clima controriformistico, fatto di drastiche chiusure e decisi irrigidimenti[2], crea una profonda cesura col passato, ponendo anche gli

[1] ASOR ROSA, 1974, p. 3.

[2] Come notava Cantimori, è soprattutto con il pontificato di Sisto V che si avverte il deciso sopravvento delle tendenze più «intransigenti o reazionarie»: CANTIMORI, 1971, pp. 662-663 (ma si veda anche CANTIMORI, 1967, pp. 36-37). Grande importanza, sempre di segno negativo, ha attribuito a questo pontificato anche FIRPO, 1950, pp. 151-152.

intellettuali italiani di fronte a drammatici problemi: preliminare a tutti quello della loro stessa giustificazione e sopravvivenza. Lontano ormai, dissolto nelle nebbie del tempo, l'impegno civile umanistico tipico di uomini come Salutati, Bruni, Valla, che appunto avevano fatto della loro cultura «uno strumento d'intervento diretto nella vita collettiva»[3], sempre più ardua ogni forma di indipendenza nei confronti della Chiesa, è spesso tra simulazione, asservimento cortigiano e atteggiamento dissociato che l'intellettuale deve scegliere.

Eppure il quadro non è monocromo, non si basa su di un unico, cupo colore. Troppo sbrigativo e superficiale parlare di generale decadenza, di venir meno di «entusiasmo morale», di un'Italia che, «stanca, si riposava»[4]. Con infinite cautele, se vogliamo, tra compromessi e concessioni anche, aggirando le barriere della censura ecclesiastica, ma pure scontrandosi brutalmente e drammaticamente con esse, una parte degli intellettuali italiani cerca, nonostante tutto, altre strade e diverse possibilità di espressione, mette a punto nuovi strumenti coi quali poter tenere in vita, al di sopra delle discussioni leziose, delle vuote esercitazioni, di un conformismo pur diffuso, quel processo del «conoscere per vivere»[5] che aveva rappresentato la grande novità della cultura rinascimentale.

Una parte, certo, degli intellettuali, sicuramente, anzi, una minoranza, ma che tuttavia, crediamo, impedisce di vedere il mondo della cultura italiana caratterizzato globalmente da una «impudica libidine di servitù»[6]. L'indiscutibile premi-

[3] Romano, 1971, p. 122.

[4] Croce, 1967[5].

[5] L'espressione è di Banfi, 1970, p. 112.

[6] Una visione pesantemente negativa, che solo in parte salva l'area veneziana, è invece quella che emerge dal libro, pur ricco di spunti e suggestioni, di Benzoni, 1978, pp. 78-199 in particolare (pressoché identico il quadro delineato in Benzoni, 1979). Senza approfondire il discorso, ci pare di poter affermare che una maggiore attenzione per il lavoro scientifico e per le accademie in cui esso fu, pur raramente, svolto, avrebbe

nenza di comportamenti conformistici e servili non deve portare a disconoscere un altro tratto caratterizzante della cultura seicentesca: quello rappresentato, cioè, «da una ricerca, per quanto tormentata e contraddittoria, di specificità e di concretezza»[7]. Soprattutto, allora, in questa prospettiva di lettura più attenta e articolata, sarebbe illogico non 'ritagliare' almeno dal resto del secolo XVII quel periodo comprendente all'incirca i primi tre decenni, il periodo – ed è nuovamente Asor Rosa a ricordarcelo – «di gran lunga più creativo» e durante il quale, ancora, «alla spinta conquistatrice della Chiesa fa da contrappeso l'attività autonoma dei gruppi intellettuali laici, ancora tutti tesi all'individuazione di nuove forme dell'arte e della conoscenza, in un intreccio fecondissimo di spinte e controspinte»[8]. Non è certamente fortuito che, con singolare precisione, proprio nei limiti cronologici di questo trentennio prenda l'avvio e si consumi una delle esperienze più interessanti e feconde della cultura italiana nell'età moderna, quella rappresentata, cioè, dall'Accademia dei Lincei e dai progetti, anche se purtroppo non sempre realizzati, che al suo interno si elaborarono[9].

Il 17 agosto 1603, a Roma, quattro giovani amici, il diciot-

portato l'autore quantomeno a sfumare alcune conclusioni perentoriamente negative sui comportamenti degli intellettuali seicenteschi.

[7] ASOR ROSA, 1974, p. 9.

[8] *Ibidem*, p. 14.

[9] Fra i lavori dedicati alla ricostruzione generale delle vicende dell'Accademia si vedano: VANDELLI, [1745]; ODESCALCHI, 1806; CARUTTI, 1883; MAYLENDER, 1926-1930, pp. 430-503; GARDAIR, 1981; WESTFALL, 1983; ALESSANDRINI, 1986 (a); ALESSANDRINI, 1986 (b); DE ANGELIS, 1986; *Federico Cesi*, 1986; *Federico Cesi*, 1988; *L'Accademia dei Lincei*, 1991. Al di là di una semplice disamina cronologica, molto importanti per capire la novità e le finalità dell'Accademia, restano le pagine di RAIMONDI E., 1967. Ma qualsiasi tentativo di studio e interpretazione sarebbe oggi assai arduo senza l'aiuto dei numerosi e fondamentali lavori di Giuseppe Gabrieli, che in questa sede solo in parte citeremo (e che comunque sono stati di recente opportunamente riuniti in GABRIELI, 1989). Proseguendo l'opera del Gabrieli ha fornito importanti contributi anche la compianta Ada Alessandrini, fra i quali, oltre a quelli appena citati, segnaliamo ALESSANDRINI, 1956; ALESSANDRINI, 1965 (a); ALESSANDRINI, 1976; ALESSANDRINI, 1978.

tenne Federico Cesi, marchese di Monticelli, futuro duca di Acquasparta, Joannes van Heeck (Giovanni Ecchio), medico olandese, il nobile fabrianese Francesco Stelluti e il conte Anastasio De Filiis da Terni, riuniti nella casa del primo, decisero di associarsi in Accademia assumendo come emblema della stessa una lince col motto *Sagacius ista*; scopo dell'istituzione era quello – per usare le parole di uno dei primi studiosi dell'Accademia, l'Odescalchi – di «trattare le cose tutte che o alla storia naturale o alla geometria o alla matematica appartenessero»[10]. Pochi mesi dopo, il 25 dicembre, durante la solenne inaugurazione, Federico Cesi, che per tutta la sua non troppo lunga vita sarà il vero, appassionato sostenitore e finanziatore dell'impresa[11], fu eletto all'unanimità Principe perpetuo dell'Accademia. Facendo anch'essi sfoggio di quella inventiva onomastica che tanto caratterizzava gli intellettuali accademici italiani[12], i quattro Lincei si diedero un soprannome con relativa insegna e motto (ma, notiamolo sin d'ora, è un'usanza, questa, che verrà abbandonata proprio nel momento di maggior splendore dell'istituzione) e scelsero come protettore S. Giovanni Evangelista[13].

[10] ODESCALCHI, 1806, p. 13.

[11] A parziale correzione della tradizionale impostazione che, dall'Odescalchi al Gabrieli, ha visto sempre nel Cesi l'effettivo promotore dell'impresa accademica (si veda, ad esempio, GABRIELI, 1930), Ada Alessandrini ha invece insistito sul ruolo preminente avuto dall'Ecchio nei primi anni dell'istituzione, definendo lo stesso «luce spirituale dei primi Lincei» (ALESSANDRINI, 1976). Pur riconoscendo, con la studiosa, che l'Ecchio fosse il più maturo e il più esperto – nonché, quindi, il più ricco di conoscenze – fra i fondatori dell'Accademia, non ci sembra sia il caso di sovrapporre troppo questa figura abbastanza contraddittoria a quella del Cesi. Con ciò ovviamente non si nega che il giovane Principe vedesse nell'olandese, proprio in virtù della sua maggior esperienza, una colonna portante dell'impresa e che su di lui soprattutto contasse.
Sull'Ecchio, personalità indiscutibilmente interessante e per molti versi ancora oscura, si veda, oltre ai lavori di Gabrieli e Alessandrini, RIENSTRA, 1968; VAN KESSEL, 1976.

[12] Cfr. BENZONI, 1978, pp. 166-168.

[13] Più tardi, oltre a San Giovanni, verranno invocati come protettori e intercessori presso Dio, la Vergine, S. Caterina, S. Tommaso d'Aquino,

In questa primissima fase i membri dell'Accademia avevano l'obbligo di studiare insieme e di impartirsi reciprocamente, a turno, lezioni secondo le proprie competenze[14]. È un piano di lavoro, quello iniziale dei Lincei, nel complesso un po' incerto e orientato in senso prevalentemente didattico. Anche se non mancarono, già nei primi anni, tentativi di avviare contatti, tramite l'Ecchio, con eminenti studiosi in Italia e soprattutto all'estero (Bauhin, Clusio, De L'Obel, Mermann)[15], i quattro sembrano muoversi ancora a livello di cenacolo ristretto, quasi di setta, più che di Accademia vera e propria. Certamente essi – e in particolare l'Ecchio – subiscono il fascino di quei motivi magico-ermetici che tanto avevano pervaso la cultura rinascimentale. Un certo interesse per la filosofia chimica di Paracelso sembra, ad esempio, ipotizzabile da alcuni passi di lettere scritte dal medico olandese al Mermann e ad un certo Adone Campello di Spoleto, nei quali questi definisce se stesso e i compagni «arcanarum sagacissimi indagatores scientiarum, et Paracelsicae dediti disciplinae», nonché «scientiarum amatores... spagiricarum disciplinarum indagatores»[16]. Anche se la visione magico-animistica della realtà continuerà, almeno sin verso la fine del secondo decennio del secolo, a caratterizzare la ricerca di alcuni Lincei (Ecchio, Della Porta, Teofilo Müller) – sì da consentirci di vedere in essi i rappresentanti, all'interno dell'Accademia, di una 'corrente', se non alterna-

S. Carlo Borromeo e S. Ignazio di Loyola: cfr. *Praescriptiones Lynceae*, 1624, p. 11 (Le *Praescriptiones* si trovano ora pubblicate in MAYLENDER, 1926-1930, pp. 495-503. In precedenza furono ristampate come appendice a VANDELLI, [1745]). I santi sopra ricordati sembrano essere stati comunemente eletti come protettori di accademie e sicuramente, comunque, di quelle venete: cfr. BENZONI, 1977, p. 112, n. 109.

[14] Ciò risulta dai verbali delle prime sedute contenuti in ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 3: «Gesta Lynceorum». Questi verbali sono stati peraltro già pubblicati da GABRIELI, 1927 (b), pp. 469-475. In linea di massima si può ritenere, seguendo il Gabrieli (p. 471), che l'Ecchio tenesse lezioni di filosofia platonica e metafisica, il Cesi di botanica, lo Stelluti di matematica e astronomia, il De Filiis di storia.

[15] Cfr. *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. I, pp. 27-35 (lettere 4-13).

[16] *Ibidem*, pp. 30-31 (9-10).

tiva, quantomeno parallela a quella che si sarebbe andata coagulando attorno allo sperimentalismo e al metodo galileiani[17] –, Federico Cesi, pur non essendo personalmente insensibile al fascino delle operazioni magiche, manifesta, sin dai primi mesi di vita della sua istituzione, idee piuttosto chiare sulle finalità scientifiche della stessa e sulla necessità che i Lincei, rifiutando un sapere libresco, stabiliscano un rapporto diretto con la natura. Scrivendo allo Stelluti, nel luglio 1604, lo invita a studiare la matematica e «la scienza de vegetativi, quale più si acquista da se stesso speculando (massime essendo in campagna) che leggendo libri altrui. Del resto, non havendo libri, quello che lei sa gli basta per poter con il giudicio naturale speculare et dal istessa natura di continuo imparare»[18].

Purtroppo questo primo volo dell'Accademia doveva rivelarsi di assai breve durata. Già sul finire dello stesso anno 1603 tra i familiari del Cesi incominciò a manifestarsi una profonda diffidenza verso quei quattro giovani che non ammettevano alcun estraneo alle loro riunioni e adottavano un cerimoniale quasi religioso, che erano soliti, nello scriversi, usare un codice cifrato basato sui simboli astrologici ed esaltavano l'utilità del silenzio facendone una norma di vita. Coll'inizio del nuovo anno le opposizioni alla giovane Accademia si fecero più decise e violente. Non è chiaro, ancor oggi, se l'atteggiamento ostile verso i Lincei fosse determinato da sospetti di eresia e malcostume o, più semplicemente, dal timore del padre di Federico di un plagio del figlio da parte dell'Ecchio[19]. Fatto si è che uno o più di questi motivi si rivelò letale per la fraterna unione dei Lincei. Sottoposti a

[17] Cfr. GABRIELI, 1939 (a); ALESSANDRINI, 1978, pp. 104-111; GALLUZZI, 1982, pp. 47-49, 59-61; PARTINI, 1986; GAZZINI, 1986; OLMI, 1987.

[18] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. I, pp. 39-40 (15: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[19] Né ODESCALCHI, 1806, pp. 19-73, né CARUTTI, 1883, pp. 11-13, offrono fondati chiarimenti sui reali motivi dell'ostilità verso i Lincei. Altrettanto vaghe sono le informazioni fornite dai lavori del Gabrieli e dell'Alessandrini, dal che si deduce che a tutt'oggi ancora non si è rinvenuto alcun documento direttamente riguardante la vicenda.

pressioni e intimidazioni di vario genere i quattro giovani decisero di separarsi, allontanandosi anche, tranne evidentemente il Cesi, da Roma. Giovanni Ecchio varcò addirittura i confini della penisola per giungere, dopo varie peregrinazioni, in quel crogiuolo di intellettuali esuli e *déracinés* che era la Praga di Rodolfo II, dove entrò in contatto, oltre che con lo stesso imperatore, con Francesco Tengnagel, genero di Tycho Brahe, e Giovanni Keplero. Tuttavia, nonostante la distanza, mai cessarono i rapporti tra i membri dell'Accademia, né venne meno in loro il concetto di «Lincealità», il comune modo, cioè, di intendere il processo conoscitivo e, più in particolare, il progresso scientifico. E sarà soprattutto il giovane Principe Cesi, colui che sarà definito pochi anni dopo da un membro dell'Accademia «iuvenis ad maxima quaeque natus, et perspicacissimo ingenio dotatus»[20], a rimanere tenacemente attaccato al primitivo progetto, spronando gli amici nei momenti di sconforto, incitandoli di continuo allo studio, soccorrendoli alla bisogna, come nel caso dell'Ecchio, anche finanziariamente[21]. «Attendo alli studij col maggior fervor ch'abbia mai fatto» afferma il Cesi[22] e così pure si eserciti lo Stelluti «totis viribus» nella matematica, «che anco in questa la speculatione giova assai la quale nasce grandemente dalla solitudine et dalla campagna et deve esser sempre compagna a ciaschedun Linceo»[23].

Tramite le lettere, insomma, l'Accademia continua, in un certo senso, a vivere[24]; addirittura con questo stesso mezzo

[20] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 185 (90: lettera di Teofilo Müller a Galileo Galilei).

[21] «Del resto non si pigli pensiero di cosa alcuna, ch'io le provederò per sempre tutto quanto le bisognerà, né lasciarò che gli manchi cosa alcuna, né meno un puntal di stringha, et metterò per Lei la persona, robba, quanto ho, so et posso... »: *ibidem*, fasc. I, pp. 85-86 (31: lettera di Federico Cesi a Giovanni Ecchio).

[22] *Ibidem*, p. 40 (15: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[23] *Ibidem*.

[24] Per avere un'idea del ritmo della corrispondenza ecco quanto scrive il Cesi all'Ecchio che, da Praga, si era lamentato delle poche lettere ricevute: «Al primo, dico ch'io non ho mai tralasciato corriero da gennaro in

si prendono decisioni comuni e si tengono adunanze. Pure l'esilio dell'Ecchio può rivelarsi, in fondo, non del tutto negativo per i Lincei: «... lui non havrà fatto poco per viaggio, poiché fa amici all'Academia quanti valenthomini trova, et osserva quanto vede; et spero questo suo viaggio sarà per riuscire molto utile all'Academia»[25]. Al medico olandese in viaggio per l'Europa giungono, da parte del Cesi, pressanti richieste di libri introvabili in Italia, di semi di piante, «aliaque digna Lyceo»[26]. Il giovane Principe, da parte sua, ha in mente solo e disperatamente la ricostruzione effettiva dell'Accademia e il bene della stessa: «Il pensiero mio fisso sempre al util de' Lincei et del'Academia»[27]; con l'aiuto dei compagni cerca di tessere un'utile rete di conoscenze; egli stesso, durante un viaggio a Napoli, stringe rapporti con il naturalista Ferrante Imperato e l'ormai celebre Giambattista Della Porta. Scottato dalla precedente esperienza si dedica con cura alla stesura degli ordinamenti dell'Accademia – «leggi constitutioni et statuti»[28] –, affinché con essi, se fedelmente rispettati, possa essere garantita la forza e la crescita della futura, rinata istituzione. Quanto al presente occorre soprattutto essere prudenti, lavorare senza dare nell'occhio, mostrarsi acquiescenti in attesa di tempi migliori: «Insomma col corpo fingo di dormire, l'animo veglia più che mai: col tempo maturano le nespole, et i sciocchi si ritrovano con un palmo di naso»[29].

Nella condotta tenuta dal giovane Cesi in questo periodo di difficoltà, sembra sia già possibile cogliere alcuni influssi della filosofia neostoica: la formula indicata da Giusto Lipsio (*risolutezza, pazienza, fermezza*) per opporsi alla violen-

qua, che io non l'abbia scritto, et alcune volte duplicate lettere acciò le capitassero. I fratelli anch'essi non hanno mancato di scrivere una et due volte al mese, che così mi scriveno certissimamente»: *ibidem*, p. 73 (26).

[25] *Ibidem*, p. 38 (15: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[26] *Ibidem*, p. 45 (17: lettera di Federico Cesi a Giovanni Ecchio).

[27] *Ibidem*, p. 40 (15: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[28] *Ibidem*, p. 65 (24: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti ed Anastasio De Filiis).

[29] *Ibidem*, p. 40 (15: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

za, alle ingiustizie esteriori del mondo[30], rappresenta infatti la regola che anche il Principe dei Lincei adotta per resistere, per superare indenne le avversità del presente[31]. Accenneremo di nuovo, più avanti, a questo complesso problema, ma già qui è opportuno mettere in evidenza – se non altro come possibile suggestione per studi futuri – che all'adolescente Cesi non dovettero mancare possibilità e occasioni per entrare in contatto con il pensiero di Lipsio. Giovanni Hemelaers, segretario e bibliotecario, dal 1600 al 1606, dello zio, il Cardinale Bartolomeo Cesi, era infatti un allievo dello studioso belga[32], così come lo erano i fratelli Pietro Paolo e Filippo Rubens, parimenti in rapporto con il Cardinale durante il loro soggiorno romano[33]. Che le opere del Lipsio fossero apprezzate da Bartolomeo Cesi e circolassero nella sua cerchia, sembra si possa inoltre dedurre dall'incarico di eseguire la traduzione della lipsiana *De magnitudine romana* (1598), che lo stesso Cardinale aveva affidato a Filippo Pigafetta[34].

Riconducibili o meno che fossero all'esempio degli stoici,

[30] «Inter dolores & lapsus publicos, juvet tamen sapere, & recto mentis oculo arbitrari quae fiunt»: così scriveva Lipsio a Filippo Rubens nel 1602 (BURMANNUS, 1727, p. 103).

[31] Alla fortuna, a livello europeo, del Lipsio e, più in generale, al neostoicismo ha dedicato numerosi saggi G. Oestreich; si vedano, oltre a OESTREICH, 1975, quelli riuniti ora in OESTREICH, 1982 e OESTREICH, 1989. Cfr. anche ABEL, 1978.

[32] Cfr. GABRIELI, 1928 (c).

[33] *Ibidem*. Sui rapporti fra i fratelli Rubens e Lipsio si veda ora MORFORD, 1991.

[34] L'opera, con il titolo *Della grandezza di Roma e del suo Impero*, fu stampata a Roma nel 1600. Così Pigafetta, che faceva parte della corte del Cardinale Cesi, scriveva a Lipsio: «Per la qual cosa con l'occasione di tanti Romei, che in quest'anno Santo concorrono a Roma, & in secondando l'intentione del Cardinale Cesi, mio Padrone, (Mecenate infra pocchi de' Letterati, & Dottissimo) ch'è di accoglier & carezzare d'avantaggio questi devoti, col presentar loro inanzi, oltra li trattati di religione, che per tutto si veggono, la grandezza de suoi Romani, rimase in queste ruine: io ho volgarizzato la predetta terza opera di V.E.» (BURMANNUS, 1727, pp. 60-62, Epistola DCCLXVIII)

verso la fine del decennio l'incrollabile fiducia e la tenacia del Cesi furono comunque premiate. Divenuto maggiorenne e superata l'opposizione dei parenti, il Principe dei Lincei poteva, tra il 1609 e il 1610, ridar vita, alla luce del sole, all'Accademia. Né ripresa poteva essere più felice. Già nel 1610 il vecchio Della Porta appone il proprio nome nell'albo dei Lincei; nel 1611 è la volta di Galileo Galilei e Johann Faber, nel '12 di Fabio Colonna e con loro e poi via via di altri che porteranno nel 1625 il tetto massimo dei membri al numero di trentadue[35].

Una affermazione di grande prestigio per l'Accademia e, inoltre, una dimostrazione del fascino che esercitava e della stima di cui godeva. Una istituzione concepita nella mente di un ragazzo di soli diciotto anni, fortemente osteggiata dai familiari dello stesso e solo condivisa da tre personaggi altrettanto giovani, pressoché sconosciuti e neppure, almeno per quanto riguarda il De Filiis, di grande valore, non solo era riuscita a sopravvivere e a riprendere quota, ma era stata capace altresì di attirare nella propria orbita alcuni dei nomi più prestigiosi del mondo scientifico italiano ed europeo. Che d'altronde l'istituzione romana mostrasse un volto affatto nuovo e originale, che emergesse, insomma, piuttosto chiaramente all'interno del generale panorama accademico della penisola, sembra un dato senz'altro assodato e dimostrabile.

È certo che il programma dei Lincei, il loro metodo di lavoro, nonché i progetti che si contava di realizzare, dovevano essere grandemente apprezzati e condivisi se un Galileo e altri membri non trascuravano mai, pur essendo talvolta contemporaneamente iscritti a diverse accademie[36], di porre

[35] Se ne veda l'elenco in *Praescriptiones Lynceae*, 1624, pp. 12-14 e in CARUTTI, 1883, pp. 162-164.

[36] Sebbene teoricamente vietata, si verificò ugualmente l'appartenenza di alcuni Lincei ad altre accademie, ma d'altronde, su questo problema, le indicazioni delle *Praescriptiones Lynceae*, 1624, p. 8, sono già assai meno rigide rispetto a quelle formulate nei primi anni dell'Accademia Lincea: cfr. *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 230 (in nota).

accanto al nome, nei frontespizi delle loro opere, la qualifica di accademico linceo. Ma se questa, in fondo, era pur sempre una prescrizione obbligatoria[37], ben più alto e significativo è allora il rilievo che assume l'atteggiamento di un Fabio Colonna, allorché, schernendosi, accetta con evidente gioia l'ascrizione «nullis virtutis meae meritis, inter tot eximios viros» e preconizza l'invidia di tutti quegli scienziati non cooptati fra i Lincei[38]; o l'orgogliosa certezza dello Stelliola che l'istituzione della «nobile Accademia Lyncea» segnerà l'inizio di un «secolo heroico», apportando «splendore alla nostra Italia et illustramento a secoli»[39].

Se dunque l'iscrizione all'albo linceo è ritenuta e di fatto rappresenta per gli accademici un chiaro segno di distinzione, la sanzione migliore del loro valore scientifico, sarà indispensabile, crediamo, proprio per riuscire a cogliere l'originalità dell'istituzione romana, cercar di capirne in primo luogo i motivi della fondazione, le finalità che programmaticamente perseguiva e, quindi, l'attività e la regolamentazione interna. Soprattutto per quanto riguarda il primo punto sarebbe sicuramente assai utile poter avere quelle notizie, che oggi nel complesso ci mancano, sull'educazione ricevuta dal Cesi in gioventù, sugli studi compiuti e sugli ambienti da lui frequentati prima del 1603. Tuttavia, anche in mancanza di queste conoscenze, è possibile tentare ugualmente una ricostruzione basandoci unicamente sulla documentazione pervenuta, tutta posteriore alla fondazione della prima accademia. In questa direzione importanza notevole assume un documento già giustamente segnalato anni or sono da Ezio Raimondi[40]: il discorso tenuto dal Cesi, presumibilmente nel

[37] Cfr. *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 229. Anche in questo caso, peraltro, l'obbligo non viene confermato nelle *Praescriptiones Lynceae*, 1624.

[38] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, pp. 195-196 (101: lettera di Fabio Colonna a Federico Cesi).

[39] *Ibidem*, pp. 196-197 (102: lettera di Nicolò Antonio Stelliola a Federico Cesi).

[40] RAIMONDI E., 1967, pp. 229-235.

1616, e significativamente intitolato *Del natural desiderio di sapere et Institutione de Lincei per adempimento di esso*[41].

Per giustificare la creazione dell'Accademia il Cesi parte da una analisi serrata della vita intellettuale del tempo, pervenendo a diagnosi concise, ma estremamente puntuali. Una delle prime riflessioni riguarda il livello degli studi universitari che certamente, in quel primo Seicento, non poteva non presentarsi al Principe dei Lincei nel complesso appiattito e scadente. Da due secoli almeno, infatti, la tradizionale dinamicità dell'Università medioevale era andata progressivamente spegnendosi e se già la cultura umanistico-rinascimentale si era affermata, almeno in parte, fuori dalle scuole universitarie se non proprio in contrasto con esse[42], la situazione era andata poi ulteriormente peggiorando nella seconda metà del Cinquecento, complici anche, almeno per quel che riguarda l'Italia, gli irrigidimenti controriformistici della Chiesa post-tridentina. Mentre scompariva il carattere internazionale dell'istituzione medioevale, proprio anche per la voluta attivazione di meccanismi di protezionismo scolastico[43], l'Università, scontrandosi con i pubblici poteri, con le nuove realtà statali nascenti, diventava ad essi sottomessa giuridicamente ed economicamente e quale custode e sorvegliante oramai dell'ortodossia, tendeva ad assolvere, per usare una espressione di Le Goff, la funzione di «polizia ideologica»[44].

Centro di formazione professionale al servizio dello Stato, nel quale, quindi, è spesso evidente il valore fortemente

[41] Pubblicato per la prima volta da GOVI, 1880, pp. 249-261 e più di recente in *Scienziati del Seicento*, 1980, pp. 39-70 e in *Federico Cesi*, 1988, pp. 107-142. È dedicato all'esame di questo scritto cesiano anche il lavoro di RIGOBELLO, 1967 (sostanzialmente ripreso in RIGOBELLO, 1986).

[42] È un aspetto, questo, sul quale ha spesso insistito Eugenio Garin; cfr., ad esempio: GARIN, 1965, pp. 119-121; GARIN, 1967, p. 86; GARIN, 1973[3], pp. 76-79; GARIN, 1976[2], cap. IV.

[43] Cfr. MARONGIU, 1974. A queste forme di protezionismo riguardanti gli studenti, se ne affiancano poi spesso altre riguardanti anche gli insegnanti.

[44] LE GOFF, 1977 (a), p. 187.

utilitario attribuito allo studio, l'Università abdica al ruolo di luogo di ricerca in favore di un insegnamento ripetitivo e inevitabilmente arretrato. Non più sollecitato dalle appassionate discussioni e dal dinamismo della classe studentesca, spesso sottoposto a forme di controllo politico, lo stesso corpo insegnante tende a rinchiudersi, a trasformarsi in una casta vieppiù sclerotizzata, impermeabile ad ogni sollecitazione realmente innovativa[45].

Anche se eccezioni non mancano (Padova, Leida), l'eclisse dell'istituzione universitaria nella prima età moderna rappresenta un dato di fatto che non riguarda solo pochi paesi o singole zone geografiche. Quasi ovunque in Europa le autorità politiche e religiose non mancano di esercitare un controllo sempre più pesante e capillare: da Königsberg a Oxford e a Ginevra per l'area protestante; da Vienna e Ingolstadt per quella cattolica[46]. È un processo che trova puntuale traduzione anche in Italia. All'interno del Granducato mediceo se a Pisa il rettore finisce per diventare esecutore materiale degli intendimenti governativi, ugualmente a Siena svaniscono ben presto nel nulla le pur ampie prerogative e l'autonomia che ancora la riforma di Ferdinando I (1591) aveva conferito agli scolari e alla loro associazione[47]. E così nello Stato della Chiesa si fa sempre più

[45] Una rapida, ma limpida disamina di questi aspetti è quella rappresentata dal lavoro di VERGER, 1973; molte delle osservazioni fatte dall'autore per l'area francese possono tranquillamente valere anche per quella italiana. In particolare, a proposito degli insegnanti non più in rapporto economico diretto con gli studenti, ma stipendiati dall'autorità civile, occorre notare che «il fatto di percepire uno stipendio dal principe o dalla comunità cittadina, di ottenere l'incarico d'insegnamento, in ultima analisi, dall'autorità pubblica, sia pure dietro indicazione degli altri maestri dello Studio, generò... una chiusura corporativa sempre più marcata in difesa dei privilegi magistrali, ed il carattere di ufficio pubblico assunto dall'insegnamento universitario produsse dinastie di docenti nei quali la vocazione accademica si confuse spesso con il sentimento d'una specie di ereditarietà dell'ufficio»: GAETA, 1979, p. 35.

[46] Cfr. DELUMEAU, 1973, pp. 416-418.

[47] Cfr. MARRARA, 1965; MARRARA, 1970; CASCIO PRATILLI, 1975; DIAZ, 1976, pp. 455-462. Per una ulteriore bibliografia sugli Studi pisano e senese, si veda la rassegna di NARDI, 1978.

evidente, a Perugia, l'intervento dei governatori apostolici nelle faccende scolastiche[48], mentre a Bologna Gregorio XIII impedisce al vescovo della città come al Senato ogni iniziativa di riforma dello Studio per demandarla alle mani accentratrici del Cardinale Legato[49].

Parallelamente poi al diffondersi di queste forme di controllo – e, se vogliamo, almeno in parte, come loro conseguenza – si evidenzia tutto un processo di disgregazione anche all'interno stesso dell'istituzione: gravi irregolarità nella nomina dei lettori, lezioni tenute assai saltuariamente, tumulti studenteschi, ricerca di dottorati facili più che desiderio di cultura.

Lucidamente consapevole della realtà, dell'esistenza di fenomeni degenerativi di questo tipo, il Cesi appunta le sue critiche soprattutto contro gli insegnanti, contro coloro che «se pretendono o possedono publica lettura, procurano acquistar nome grande, et authorità per conseguirla e mantenerla sempre con nuovi argomenti, e la lor mira è più nel parer, che nell'essere, et haver fama di dottrina che di sapere»[50]. Nessun amore per la verità e la libera ricerca nel corpo docente, ma solo la preoccupazione di riportare pedissequamente «le opinioni... authorizzate dalli pareri più communi della setta regnante»[51]. «Deposta ogni magistrale autorità» si cerca solo l'approvazione degli studenti col giungere «sino a riceverli a casa, condurli alla lettione, e poi ricondurli, e simili complimenti, e modi più di Corte, che di studio»[52]. Se nessuna difficoltà, infine, presenta il conseguimento della

[48] Cfr. ERMINI, 1971, pp. 202-205.

[49] Cfr. PRODI, 1959-1967, vol. II, pp. 224-225.

[50] GOVI, 1880, p. 253.

[51] *Ibidem.*

[52] *Ibidem.* Questi «modi di Corte» contro cui si scaglia il Cesi e soprattutto l'usanza di farsi accompagnare dagli studenti dovevano essere molto diffusi se a Bologna, ad esempio, si cercò di prendere specifici provvedimenti: cfr. *Ordinationi fatte et stabilite per conservare la dignità et reputatione del Studio di Bologna*, in Bologna, per Vittorio Benacci stampator camerale, 1602 (l'ordinanza particolare in ZACCAGNINI, 1930, p. 152).

laurea, dal momento che essa «indifferentemente corona tutti quelli che finiscono il corso», ancor più da biasimare è la tendenza a considerarla come «meta e termino ordinariamente alle studiose fatighe», sì che ogni neo dottore crede non esservi più null'altro da imparare una volta terminati gli studi universitari[53].

Ma, più in generale, è tutto il mondo della cultura che è caratterizzato, per Cesi, dall'incapacità di ragionare con la propria testa, di vedere con i propri occhi, sì che «si serve all'autorità di questo, e quello dell'Antichi, si sostiene questa, e quella setta. Onde mentre solo s'apprendono le cose filosofate d'altri, e si godono i frutti dell'intelletti altrui, con la pigritia e sterilità de' nostri proprii, ben si riduciamo ad esser filodossi invece de' filosofi»[54]. È chiaro, allora, come possa una tendenza di questo tipo, «hora così esquisitamente seguita dalli Aristotelici», impedire «non solo la necessaria lettione del libro dell'universo: ma anco di qualsivoglia libro, che non sia uscito dalla favorita setta, e da' cari Maestri»[55].

A queste amare riflessioni sulle carenze dell'insegnamento universitario e su coloro che, vivendo in timoroso rispetto degli autori antichi, si fanno acriticamente portatori di un sapere in gran parte superato, il Principe dei Lincei ne aggiunge una terza relativa al «fine per il quale si studia»; fine che non è rappresentato, egli dice, dalla conoscenza disinteressata, ma dal «guadagno, gli honori, favori e commodità»[56]. Ecco perché «dalla maggior parte de studiosi sono seguite quelle professioni» che maggiormente promettono tali facili

[53] Govi, 1880, p. 252.

[54] *Ibidem*.

[55] *Ibidem*.

[56] *Ibidem*, p. 253. Così, similmente, afferma Bacone: «L'unica meta vera e legittima di tutto il cammino delle scienze è quella di dotare la vita umana di nuove scoperte e sostanze. Ma la turba di gran lunga maggiore non pensa a questo, ma cerca il proprio lucro e la gloria accademica»: Bacone, 1965, vol. I, p. 298 (*Nuovo Organo o vero indizi dell'interpretazione della natura*).

guadagni e cioè «le leggi, e la medicina»[57]. È una constatazione, questa del Cesi, che perfettamente conferma quanto si diceva in breve poc'anzi sulla caratterizzazione fortemente utilitaria degli studi universitari e che viene peraltro avvalorata dalla testimonianza di un alto prelato come il Bellarmino, che, lamentandosi nel 1580 col Paleotti dello stato disastroso della teologia in Italia, affermava: «Altro non si vede se non iuristi, et canonisti, medici et filosofi...»[58].

Ciò che si trascura, dunque, è il «leggere questo grande veridico, et universal libro del mondo... visitar le parti di esso, et essercitarsi nello osservare, et esperimentare per fondar in questi due buoni mezzi un'acuta e profonda contemplatione, rappresentandoci il primo le cose come sono, e da se variano, l'altro come possiamo noi stessi alterarli e variarli»[59]. È un passo, questo, singolarmente importante che riprendendo in fondo quanto già aveva affermato Bruno a proposito della facoltà dell'uomo di poter «non solo... operare secondo la natura ed ordinario, ma ed oltre, fuor le leggi di quella»[60], esclude un sapere unicamente contemplativo per proporre, tramite la scoperta delle cause, un intervento diretto e modificatore sulla realtà naturale. Anche se certo non si può escludere un qualche richiamo al carattere operativo della magia[61] – c'è un Della Porta, ricordiamo, tra i primi Lincei[62] – occorre però fare una chiara distinzione

[57] GOVI, 1880, p. 253. Così il passo completo: «Et perciò dalla maggior parte de studiosi sono seguite quelle professioni che a ciò sono più atte, cioè le leggi e la medicina, questa per le condotte pubbliche, e private, et il raccolto della quotidiana stipe a casa per casa, quelle per i governi, e gradi, e ministerij presso i Principi, et avvocationi, e procure, da raccogliere frutto non minore».

[58] Cfr. PELLICCIA, 1946, pp. 296-298.

[59] GOVI, 1880, p. 251.

[60] BRUNO, 1958, p. 732; cfr. ROSSI P., 1971, pp. 77-91.

[61] «La magia, sempre, è dominio di forze capaci di inserirsi attivamente entro la struttura ordinata e solidificata delle cose, modificandone le forme in guise nuove e non ordinarie»: GARIN, 1973, p. 168.

[62] Sul Porta si veda: BADALONI, 1959-1960; GARIN, 1966, pp. 630-633; MURARO, 1978; *Giovan Battista Della Porta*, 1990. Quanto al Della Porta

fra un tipo di intervento, quale appunto quello magico, che circondandosi di un'aura di mistero, quasi sacra, parte dalla certezza di una corrispondenza precisa fra uomo e cosmo per cercare di inserirsi nel giuoco delle simpatie/antipatie, e quello invece che emerge dalle parole del Cesi, tutto fondato sul momento sperimentale. Gli strumenti coi quali gli Accademici Lincei cercheranno infatti di giungere a una comprensione della realtà naturale, i «soli et unichi principii di sapere qualche cosa in questo mondo», saranno «le Mathematiche e l'esperienze naturali»[63], e nella loro azione si sforzeranno, per usare una espressione del Cesi relativa alla lavorazione delle lenti del telescopio, di «soggiogar la materia al matematico rigore»[64].

È una linea di condotta, questa lincea, che continua ad emergere anche dal Discorso che stavamo esaminando. Per conoscere a fondo la natura di nessuna utilità possono riuscire gli studi medici finalizzati al guadagno, né quelli giuridici: occorre invece dedicarsi, con profondo spirito di sacrificio, a quelle discipline che, pur essendo «le più abandonate, e derelitte», sono tali «che più ci danno di cognitione e più ci apportano di perfettione e d'ornamento, dico la gran filosofia, le matematiche, e le filologiche, e poetiche eruditioni»[65]. Ora, su questa direttrice, volendo uscire dalle paludi dell'inse-

accademico linceo, si rimanda ai lavori di Gabrieli, 1927 (a); Gabrieli, 1932 (a).

[63] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 658 (509: lettera di Virginio Cesarini a Federico Cesi).

[64] *Ibidem*, fasc. II, p. 367 (252: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei). D'altronde la stessa costruzione del telescopio o, più in generale, di strumenti scientifici, presuppone l'affermarsi di una mentalità del tutto nuova; cfr., a questo proposito, Koyré, 1967, p. 102: «Per fare apparecchi ottici, infatti, non bisogna solo migliorare la qualità dei vetri che si usano e determinarne – cioè *misurare* prima e poi *calcolare* – gli angoli di rifrazione; bisogna anche migliorare il loro taglio, cioè sapere dare loro una forma precisa, una *forma* geometrica esattamente definita; e per farlo bisogna costruire macchine sempre più *precise*, macchine matematiche, le quali, non meno degli stessi strumenti, presuppongono la sostituzione, nello spirito dei loro inventori, dell'universo di precisione al mondo del pressappoco».

[65] Govi, 1880, p. 253.

gnamento universitario assolutamente carente per le materie scientifiche[66], ma anche per ovviare ai limiti di collegi e seminari che «similmente licentiano conseguita la Laurea»[67], non restava al Cesi e compagni, una volta dato per scontato «il poco, et defettuoso potere de soli, e divisi, e la forza dell'unioni, e conspirationi ben ordinate»[68], che dar vita a una propria associazione con finalità affatto nuove. L'alternativa non poteva che essere rappresentata dall'Accademia, anche se si trattava di una scelta istituzionale già parecchio sfruttata nel nostro paese e che, conservando assai poco della vivacità del modello umanistico, era venuta via via offrendo risultati nel complesso ampiamente deludenti. Centro di un sapere spesso già in partenza vuoto e conformistico, questo tipo di istituzione pullulava nel primo Seicento «per ogni, seno et angulo» d'Italia[69]. Ma non alle accademie che aveva sotto gli occhi, non a quei luoghi nei quali, come affermava Botero, «le penne sono cambiate in pugnali ed i calamari in fiasche d'archibusci, le dispute in sanguinose risse»[70], pensava il Cesi, ma ad una istituzione «vigorosamente unita» che fosse promotrice e centro di «studioso lavoro... assiduo, indefesso» e i cui membri, rifiutata l'ac-

[66] Sulla situazione dell'insegnamento delle materie scientifiche nelle università italiane tra Cinque e Seicento si vedano le limpide sintesi di SCHMITT, 1979 (a) e SCHMITT, 1979 (b).

[67] GOVI, 1880, p. 254. Parimenti critico sul livello dell'istruzione scientifica è l'atteggiamento di BACONE, 1965, vol. I, p. 309 (*Nuovo Organo*): «Ed anche nelle abitudini e nelle istituzioni scolastiche, delle accademie, dei collegi e di simili adunanze, destinate ad essere sedi di dottori e centri di erudizione, tutto sembra avversare il progresso delle scienze. Infatti le lezioni e le esercitazioni sono disposte in modo, che sia difficile che venga in mente a qualcuno di pensare o considerare qualcosa di diverso dal consueto».

[68] GOVI, 1880, p. 254.

[69] BUONI T., 1605, cit. in BENZONI, 1978, p. 160. Che la grande fioritura di accademie fosse fenomeno riguardante in specifico il nostro paese, era ben avvertito dagli stessi contemporanei; cfr., ad esempio, ALBERTI G.B., 1639, p. 93: «... questa nobile e gratiosissima inventione delle Accademie Private è propria, e particolare della nostra Italia, né alcun altra natione, o popolo arrogar con ragione se la può».

[70] BOTERO, 1948, p. 373.

cettazione aprioristica degli «scritti, o detti di questo o quello Maestro», l'affezione «più ad un Autore, più ad una setta, che all'altra»[71], «nel continuo ricercare, sperimentare, e contemplare, discoprono le proprietà delle cose, e ne notano sempre l'effetti, e le cagioni»[72].

Se si esamina, come è stato fatto, il vasto panorama accademico italiano sulla base del repertorio del Maylender, si può immediatamente notare come le istituzioni con un programma scientifico si presentino in una percentuale fortemente minoritaria[73]. Una scelta quindi come quella dei Lincei, dichiaratamente orientata verso la matematica e le scienze naturali, rappresenta senz'altro un primo elemento di netta caratterizzazione dell'Accademia romana rispetto a tutte le altre della penisola[74]. Le *Praescriptiones Lynceae* sono chiarissime su questo punto: l'Accademia Lincea accoglie al suo interno studiosi «qui... disciplinis Naturalibus praesertim

[71] GOVI, 1880, p. 255. Coloro che verranno ammessi tra i Lincei non dovranno essere «schiavi né d'Aristotele né d'altro filosofo, ma d'intelletto nobil e libero nelle cose fisiche»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 210 (109: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei). Ha rilevato di recente – e, a nostro avviso, giustamente – Lino Conti (CONTI, 1990 (a), pp. 141-142 e, soprattutto, CONTI, 1990 (b)) che il rigido antiaristotelismo del Cesi si verrà di fatto molto stemperando negli anni venti del secolo, allorché, all'interno dell'Accademia si andrà esaurendo la visione magico-animista della realtà e una intensa attività nel campo della ricerca naturalistica imporrà un riorientamento metodologico. Allora, proprio «i capisaldi della teoria aristotelica della scienza» saranno «in grado di fungere da potenti strumenti di razionalizzazione di quella torbida corrente di elementi innovativi trascinata dall'ermetismo neoplatonico» (CONTI, 1990, p. 52).

[72] GOVI, 1880, p. 260.

[73] Cfr. BEN-DAVID, 1975, p. 106 e soprattutto QUONDAM, 1981 e QUONDAM, 1982.

[74] Gli stessi Lincei erano coscienti e, ad un tempo, fieri delle caratteristiche nuove dell'istituzione cui appartenevano e proprio in virtù degli studi scientifici che in essa si coltivavano, ritenevano la loro Accademia superiore a quelle di tipo letterario: cfr. *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 944 (782: lettera di Federico Cesi a Bernardino Lucani): «E se s'ha a riguardare alla professione, l'Academia nostra professa Matematica e Filosofia; e sicome le Academie Teologiche devono precedere a tutte, così dopo queste li eserciti filosofici e matematici devono preceder particolarmente alle belle lettere, e tanto più se s'osserva la rarità».

ac Mathematicis se dedant, iisque sedulam commodent operam»[75]. Lo spazio, pur contemplato, che si lascia alle lettere e alla filologia ha espressamente un valore di «ornamento»[76], di elegantissima veste che serve ad abbellire «reliquum totum scientiarum corpus»[77]. Gli stessi letterati che verranno ascritti all'Accademia romana – quasi tutti, comunque, nel secondo momento della sua attività – o avranno almeno, come Cesarini, Ciampoli e dal Pozzo, una forte curiosità scientifica, o saranno assolutamente figure di secondo piano, senza alcun peso sulla politica culturale dell'istituzione.

Federico Cesi, ben conscio ed orgoglioso del carattere affatto nuovo e specifico dell'Accademia lincea, non perderà occasione per ribadirlo e a salvaguardia di contaminazioni esterne, cercherà costantemente di scavare una sorta di profondo fossato tra la sua e le altre istituzioni. Egli sa perfettamente che le accademie letterarie, trascurate ormai le «lettioni utili, e ricche», sono solo in grado di diffondere «dicerie pompose, e vane»[78], così come non gli sfugge la facilità con cui queste istituzioni si disgregano appena nate[79] o finiscono prima o poi, inevitabilmente, nell'abbraccio a un tempo protettivo e soffocante del potere politico[80]. Proprio per parare questi pericoli concretamente incombenti, il Cesi, fin dalla fondazione dell'Accademia, lavorerà lungamente alla stesu-

[75] *Praescriptiones Lynceae*, 1624, pp. 3-4.

[76] Govi, 1880, p. 261.

[77] *Praescriptiones Lynceae*, 1624, p. 4. Così, inoltre, scrive nel 1613 Cesi a Galileo, progettando una sezione fiorentina dei Lincei: «Almeno dove molti saranno dediti alle profonde speculationi fisiche e matematiche, nostre più proprie, ve ne starà molto bene e utilmente alcun filologo, non però puro»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 353 (238).

[78] Govi, 1880, p. 254.

[79] «Se non c'è dietro la ferma mano del principe..., l'appoggio esplicito del governo, l'usura è rapidissima, l'estenuazione è contigua alla fondazione»: Benzoni, 1978, p. 185.

[80] Classico il caso dell'Accademia fiorentina caduta progressivamente sotto il controllo di Cosimo I. Sui tempi e sugli esiti di questo emblematico processo di monopolizzazione, si veda, oltre Albertini, 1970, pp. 289-305, Di Filippo Bareggi, 1973; Plaisance, 1973.

ra del *Linceografo*, una sorta di dettagliato statuto che avrebbe dovuto, nelle sue intenzioni, regolare in maniera rigorosa l'accesso all'Accademia, nonché la vita della stessa[81].

b) *«Governo e cautele» dei Lincei*

Il *Linceografo* non solo non fu mai dato alle stampe, ma, proprio per il suo estremo rigore, trovò anche una minima applicazione pratica[82]; tuttavia esso rappresenta un documento singolare e assai importante, perché ci illumina sul tipo di Accademia che, almeno teoricamente, il Cesi voleva creare. Accuratamente selezionati al momento della cooptazione, lontani dalle cure mondane[83] e, come vedremo, soprattutto dalle contese politiche e dalle dispute religiose, obbligati a una condotta prudente[84] e nel più totale disprezzo dei piaceri della carne[85], i Lincei avrebbero dovuto vivere in pace e concordia, senza alcuna manifestazione d'ira e d'invidia[86], concentrando tutti i loro sforzi nella ricerca

[81] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4, cc. 1-242: «Lynceographum quo norma studiosae vitae Lynceorum Philosophorum exponitur». Per la descrizione di questo importante documento, del quale manca purtroppo a tutt'oggi un'edizione critica, cfr. GABRIELI, 1938 (b), pp. 706-709; ALESSANDRINI, 1956, pp. 222-223; ALESSANDRINI, 1986 (a), pp. 89-99. Il contenuto del *Linceografo* si trova riassunto in ODESCALCHI, 1806, pp. 204-242.
Per l'esame del documento ci siamo però avvalsi, in questa sede, di una copia settecentesca dello stesso dei cui limiti siamo pertanto perfettamente consci: ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis: «Exemplar Linceographi Quo Norma studiosae vitae Lynceorum Philosophorum exponitur ex Bibliotheca Romana Albanorum accurate depromptum ad usum Balthassaris Odescalchij Ceritum Ducis. Anno Salutis 1796».

[82] Quale effettivo regolamento dell'Accademia furono adottate le *Praesciptiones Lynceae*, nelle quali confluì solo una parte minima delle indicazioni contenute nel *Linceografo*.

[83] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, cc. 6-7; 86-87; 94-95.

[84] *Ibidem*, c. 6: «Non suspiciosi, sed cauti; non timidi, nec audaces, sed fortes in rebus agendis, non tardi, sed considerati»; cfr. anche c. 117.

[85] *Ibidem*, cc. 21; 118-119.

[86] *Ibidem*, c. 112: «Vivant summa cum pace, quiete, et concordia, absque ulla ira, invidia, aemulatione».

scientifica[87]. Ogni momento della vita dei Lincei – dalla malattia, ai viaggi, al tempo libero – è scrupolosamente previsto e minuziosamente regolamentato; i rapporti con la realtà esterna così come quelli tra i singoli accademici debbono essere tenuti sulla base di direttrici rigidamente fissate.

Non è un caso, quindi, che l'accesso all'Accademia romana sia espressamente negato a coloro che appartengono a ordini religiosi[88]. Non si possono seguire due regole: chi decide di seguire quella lincea, dedicandosi asceticamente alla ricerca scientifica, contrae un impegno affatto primario e vincolante. Assumerne altri significa sottrarre energie allo studio e, quindi, imboccare una strada di assoluta incompatibilità. Non v'è alcun dubbio che, nel fissare le strutture e il regolamento della sua Accademia, il Cesi si sia ispirato alle regole degli ordini religiosi[89]. La compattezza e la sintonia interna di alcuni di essi, in primo luogo di quello dei Gesuiti, non dovettero mancare di esercitare un grande fascino sul giovane Principe che ad esse probabilmente guardò come a un modello da seguire. Per resistere agli attacchi esterni e all'usura del tempo, per parare un eventuale lassismo dei propri membri, l'Accademia lincea doveva darsi non norme vaghe ed elastiche, ma una regola rigorosa che ricalcasse appunto

[87] *Ibidem*, c. 103: «Vitae brevitas ob oculos posita a quavis minima temporis jactura vindicet, ut ociari illis ignaviter nullo pacto liceat, nisi cum a majoribus permissum fuerit, animi corporisque gratia ut vires resumant et studiis deinde alacrius dent operam. Nullo igitur pacto, vel ullum diem absque studio transigant, sed lectione, conscriptioneque dum fieri poterit speculatione saltem vel discussione, et cujusvis dubii, aut quaestionis solutione, ambiquique explicatione, ne absque lucro dies amittatur».

[88] È quanto anche ribadisce il Cesi scrivendo a Galileo nel 1613: «Habbiamo dal principio pensato che li religiosi astretti a clausura, per l'impedimenti della regola, non potevano esser de' nostri»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 358 (242).

[89] Proprio partendo da questa constatazione il Caverni finiva per dare sbrigativamente un giudizio non troppo positivo sull'Accademia e sullo spazio in essa concesso al «libero filosofare»: CAVERNI, 1891-1900, p. 117. Una puntuale e medidata riflessione – suscettibile di ulteriori sviluppi – sui modelli cui poté rifarsi il Cesi e sul «nesso fra sapienza e vita comunitaria» è quella di DE RENZI, 1989.

quella degli ordini religiosi. Ecco perché gli appartenenti all'istituzione cesiana costituiscono infatti, secondo il *Linceografo*, ancor prima che una Accademia, un «ordo»[90] e, al pari dei Gesuiti, sono anch'essi una «milizia», sebbene «filosofica»[91], che ha cioè come proprio fine non la glorificazione di Dio, ma l'«acquisto delle filosofiche e matematiche scienze»[92] e, più in generale, il progresso della scienza[93].

La regola che vietava a un Linceo la contemporanea appartenenza a un ordine religioso fu una di quelle che ebbero sempre applicazione pratica. Giovanni Schreck, allorché decise di entrare nella Compagnia di Gesù, dovette uscire dall'Accademia; egli cessò di essere un «Linceo libero»[94] e, a proposito della sua scelta, significativamente parla il Galilei di «gran perdita della nostra Compagnia» (i Lincei) e di positivo «acquisto dell'altra Compagnia» (i Gesuiti)[95], manifestando, con queste espressioni, come neppure a lui sfuggissero tutte quelle caratteristiche che avvicinavano grandemente l'istituzione accademica cesiana alla struttura degli ordini religiosi.

Chi abbia sufficiente conoscenza della storia breve eppure

[90] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, c. 1.

[91] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 353 (238: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[92] *Ibidem*, p. 342 (234: lettera di Federico Cesi al Vicerè di Napoli).

[93] Partendo da alcune pertinenti osservazioni di GARIN, 1986 e DE RENZI, 1989 (relative alla esplicita citazione di Marsilio Ficino presente nel cesiano discorso *Del natural desiderio di sapere*) occorrerà anche verificare più approfonditamente in quale misura temi neoplatonici di derivazione ficiniana abbiano influenzato la stesura del *Linceografo* e, più in generale, la stessa concezione di accademia del Cesi. Ricordiamo qui – come semplice suggestione e, dunque, senza alcuna pretesa di voler dare ad essa qualsivoglia valore di 'prova' – che l'immagine degli «occhi di lince» è già presente in Ficino, come qualità da lui attribuita all'amico Francesco Bandini: «Bandinus autem qui linceis oculis, ut ita dicam, introspicit unicam ad unicum scripsit epistolam... » (FICINO, 1576, p. 660, «De divinitate animi ac religione»).

[94] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 178 (81: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[95] *Ibidem*, p. 183 (87: lettera di Galileo Galilei a Federico Cesi).

straordinariamente intensa dei Lincei, non potrà, crediamo, cadere nell'errore di inserire anche gli sforzi normativi del Cesi, la sua costante preoccupazione di dotare l'Accademia di un regolamento estremamente dettagliato, all'interno di quella più generale «smania normativa» che tanto caratterizzava gran parte delle altre Accademie della penisola[96]. Il *Linceografo*, cioè, non va semplicisticamente interpretato come codificazione di un vuoto cerimoniale, come tentativo di ricoprire sotto un ammanto di norme minuziose l'assenza totale di un piano preordinato di sviluppo e di finalità chiaramente espresse. L'azione del Cesi e dei più avvertiti tra i Lincei è tutta orientata a far sì che l'Accademia «si stabilisca con sodo fondamento»[97], poggi su basi tali da poter resistere nel tempo, solo contando sulle proprie forze. Orbene questo è precisamente lo scopo dei «principii» e delle «ordinate constitutioni»: mettere al riparo l'istituzione da ogni azione disgregatrice sia interna che esterna, indicare con estrema esattezza una strada sicura da battere che garantisca, per il presente come per il futuro, un ordinato progresso negli studi scientifici.

Nel periodo che vede la preparazione e lo scoppio della guerra dei trent'anni, mentre ancora è sicuramente ben vivo il ricordo del rogo di Giordano Bruno, Federico Cesi tenta una operazione delicatissima, di alto equilibrismo, anche se, per molti versi, destinata prima o poi al fallimento. Mentre nella penisola italiana, fatta ormai oggetto di attenzione tutta particolare da parte della Chiesa romana, l'intervento censorio, già estesosi a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento ben al di là del semplice campo religioso[98], ha determinato un sempre più rigido e generale «blocco alla circolazione delle idee»[99], il Principe dei Lincei cerca di guidare la nave della sua Accademia lungo una rotta di assoluta neutralità, lontana da ogni coinvolgimento di tipo politico o

[96] BENZONI, 1978, p. 161.

[97] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 257 (146: lettera di Francesco Stelluti a Galileo Galilei).

[98] Cfr. ROTONDÒ, 1973.

[99] GARIN, 1965, p. 115.

religioso. Di questa linea di condotta il *Linceografo* è uno specchio quanto mai fedele: ogni atteggiamento critico verso l'ordine costituito è vietato, ogni scelta troppo radicale bandita.

In campo religioso si prescrive ai Lincei una accettazione pienamente ortodossa della religione cattolica e dei dettami della Chiesa romana[100]. Corollario di questo atteggiamento affatto allineato saranno da un lato l'invito a rispettare e ad onorare gli ecclesiastici, dall'altro il diviero assoluto di innescare, sia con parole che con scritti, qualsiasi controversia in materia religiosa[101] e di applicarsi a studi condannati dalla Chiesa[102].

Non diverso deve essere l'atteggiamento degli accademici Lincei nei confronti del potere politico. L'indicazione del *Linceografo* è perentoria: assoluta obbedienza ai principi del cui comportamento non ci si deve mai lamentare. L'atteggiamento di prudenza sembra scadere addirittura nel più basso servilismo, nella cortigianeria più smaccata: mentre si invitano gli accademici a lodare «voce, et scriptis» le buone azioni dei principi, si prescrive agli stessi di mantenere il più totale silenzio sulle malvage, di non giudicare né permettere che altri lo facciano[103].

[100] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, c. 87: «Quapropter recordentur nostri Lyncei semper amore, et timore divino esse praediti, et in recta, et sancta Catholicae Ecclesiae salutis via progredi».

[101] *Ibidem*, c. 89: «Ecclesiastici Praelati, ac Sacerdotes propinquiores Deo sunt, idcirco ab omnibus hominibus veneratione, cultu, et observantia sunt honorandi, quod Lynceis ob oculos positum desideramus, ut eos summo semper in honore habeant. Religiosos enim eos, piosque viros optamus, et censemus, unde aequum est, ut salutaria ab istis dogmata, et admonitiones hauriant, et pie firmiterque credere, ac venerari debeant, quae ab Ecclesia sancta Catholica tenentur, de illis vero nullo pacto controversias, disputationesque sumere cum alijs vel scriptis, vel verbis».

[102] *Ibidem*, c. 95: «Reijciantur illa omnino, quae a Sancta Catholica Ecclesia damnata sunt, et veluti impura, mendosa, et inania habeantur».

[103] *Ibidem*, cc. 90-91: «Et quia a Deo Principes huius mundi potestatem habent, volumus Principibus, in quorum ditionibus Lyncea, seu Lynceorum mansiones sunt, Lynceos fidos et reverentes esse, in eorum utilita-

L'invito a non occuparsi assolutamente di politica[104] finisce per estendersi anche alla ricerca storica. Il pericolo di pesanti interventi censori insito in una eventuale accettazione del modello storiografico umanistico è, con tutta evidenza, ben presente al compilatore del *Linceografo*. All'impegno civile che costituiva la base portante, la linfa vitale delle opere di un Machiavelli e di un Guicciardini, si contrappone, ora, in questo primo Seicento, il divieto assoluto di scrivere delle gesta dei principi; l'unico sbocco permesso ai Lincei è quello di illustrare «antiquiora quaedam»[105]. L'attitudine negativa della Controriforma nei riguardi degli studi storici e, ancor più, la loro strumentalizzazione in chiave esclusivamente controvertistica, sconsiglia ogni accostamento ad argomenti contemporanei, di scottante attualità, lasciando aperta solo la porta della più asettica ricerca antiquaria.

Lo stesso atteggiamento prudente ed equidistante assunto nei confronti del potere politico e religioso deve, più in generale, essere fatto proprio dai Lincei in tutte le manifestazioni della loro vita pubblica. Nel campo scientifico le

tem et servitium promptissimos, numquam vero nec dicto, nec facto, nec cogitatione ullo modo, aut pacto vel levissime nocentes secus e Lynceorum numero rejecti statim sint ad poenas...
Nunquam de Principibus aut ipsorum Ministris querantur, quominus videantur quandoque juste regere. Non enim quae videntur vera sunt omnia, et cor Regum in manu Dei est. Multo minus alios queri, aut murmurare ipsis praesentibus sinant, sed si possunt compescant, sin minus, ut possunt reprehendentes recedant.
Acta Principum quae bona sunt summis laudibus, voce, et scriptis prosequantur; quae secus videntur silentio praetereant, nec umquam de ipsorum gestis iudicent, aliosque iudicare, aut submurmurare ante se permittant».

[104] *Ibidem*, c. 96: «Politicam numquam aut scriptis, aut factis profiteantur». Anche altrove Cesi afferma che i Lincei «hanno per constitution particolare sbandita da loro studij ogni controversia fuori che naturale, e matematica, e rimosse le cose politiche, come poco grate, e con ragione a superiori»: Govi, 1880, p. 257.

[105] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, c. 97: «Historicam quoque Politicae affinem, quia in ea multi etiam absque Auctoris culpa laedi solent, exercere, aut de Principum gestis scribere Lyncei caveant; id tamen, ut laudes Dominorum, Regionum, et Civitatum, ubi sunt Lyncea concelebrentur ipsis annuentibus, et antiquiora quaedam illustrentur permitti poterit».

diversità di opinione sono sì ovviamente permesse, ma gli accademici sono invitati a non manifestarle pubblicamente e a mantenere nei confronti degli avversari un comportamento estremamente modesto[106].

Già questi pochi riferimenti confermano, ci pare, quanto si diceva inizialmente: secondo il Cesi solo una linea di condotta tale da non offrire pretesti per invidie, sospetti, persecuzioni può costituire una garanzia sicura per la sopravvivenza dell'Accademia. È un atteggiamento, questo, peraltro diffusamente riscontrabile in tutto il mondo accademico della penisola. Non-organico per eccellenza e quindi politicamente irrilevante, l'intellettuale italiano cerca di sopravvivere come tale, anche all'interno delle strutture accademiche, evitando con cura tutti quegli ostacoli e quelle reti vischiose che la situazione politica e religiosa del paese pare erigere continuamente sul suo cammino. L'adeguamento al clima controriformistico è, per lo più, pronto e immediato; a Napoli, ad esempio, lo statuto dell'Accademia degli Oziosi parla chiaro: non si deve «leggere, alcuna materia di Teologia o della Sacra Scrittura, delle quali per riverenza dobbiamo astenerci: e medesimamente niuna delle cose appartenenti al pubblico governo, i quali si deve lasciare alla cura de Principi che ne reggono»[107]. La somiglianza di indicazioni di questo tipo con quelle espresse nel *Linceografo* è pressoché totale e tuttavia, ripetiamo, non ci sembrerebbe corretto estendere anche all'accademia cesiana l'accusa di piatto conformismo, senza prima aver oltrepassato il più superficiale livello di lettura. Ché infatti, se nella maggior parte delle accademie

[106] *Ibidem*, c. 107: «Opinionibus in scientiis nullo quidem pacto negatur dissentire, cum nullus in verba magistri jurare cogatur. Caveant tamen aperte quibusque dissentionem ostendere, et si contrariam alicui Lynceo sententiam fortasse habuerint cum nullo modo arguant, nec ejus sententiam damnent, ac vituperent, sed vel nullo nominent in eo; vel decenter nominantes excusent, si res ferat, aut explicent.
Praeterea alios etiam scriptores honore, et laude afficiant nullumque unquam maledictis, aut reprehensionibus quamvis modeste, neque in ullius volumen ex professo invehant, et omni cum modestia si provocati fuerint, respondeant».

[107] Cit. in COMPARATO, 1973, p. 382, n. 101.

italiane il perfetto allineamento all'*establishment* vigente si traduce in una perdita di libertà culturale, l'ortodossia statutaria dei Lincei, al contrario, è tutta finalizzata, pur utopisticamente, se vogliamo, alla salvaguardia di tale libertà, a garantire il dibattito e la libera ricerca.

Di temperamento schivo e riservato, dispregiatore del servilismo imperante nelle corti[108], pronto a ironizzare sul fatto che, in luogo dell'«universal filosofia», «le più sottili e copiose scienze nel mondo siano le ceremonie e complimenti, l'arte de' cibi e delle vesti»[109], Federico Cesi è per intima natura decisamente contrario ad ogni vuota apparenza e assai poco disposto ad accettare gli uomini, come faceva Della Casa, «non per quello che essi veramente vagliono, ma, come si fa delle monete, per quello che corrono»[110]. Ma pure non gli fanno difetto un fine realismo politico e un preciso senso della misura; la stessa sua origine e la diretta esperienza non hanno mancato soprattutto di fare di lui un buon conoscitore del mondo romano del primo Seicento. I «tempi veramente tempestosi» e le «congionture presenti» poco favorevoli «alli negotii, e massima studiosi» dei quali parla a Galileo nell'aprile del '25[111], costituivano in realtà una norma per la penisola oramai da parecchi decenni e di tale situazione egli doveva essere ben consapevole sin dalla fondazione dell'Accademia. In particolare il ricordo delle persecuzioni subite nel 1603 dai primi Lincei, ricordo che, non a caso, gli rimarrà per tutta la vita, quasi come una ossessione, scolpito nella mente, spinge il Cesi ad assumere un atteggiamento estremamente prudente e circospetto che, poco avendo a che fare con il conformismo e la doppiezza, è bensì frutto di una analisi affatto realistica delle possibilità di manovra offerte dalla situazione del tempo.

[108] Cfr., ad esempio, *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. I, p. 40 (15: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti); Govi, 1880, p. 254.

[109] Cit. in Gabrieli, 1938 (b), p. 692.

[110] Della Casa, 1970, p. 207. Di contro affermerà il Cesi «che il procurar di parere ordinariamente è segno di mancamento nel essere»: Gabrieli, 1938 (b), p. 692.

[111] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, p. 1043 (845).

Come è stato osservato in un ottimo lavoro di anni or sono, la simulazione «trova la sua positività quando rifiutando i terreni di scontro posti dall'epoca storica, scopre terreni nuovi su cui accampare valori alternativi, in genere valori futuri»[112]. Anche al di fuori del campo religioso, Federico Cesi, da parte sua, poteva d'altronde ben rifarsi a una tradizione già consolidata del mondo culturale italiano: non aveva forse, nella visione disincantata di un Guicciardini, realisticamente trovato un proprio spazio e giustificazione anche l'uso della simulazione, eventualmente applicato solo «in qualche cosa molto importante»?[113] Orbene il Principe dei Lincei, se certo non ha posizioni religiosamente eterodosse da nascondere, ha però terreni nuovi, valori futuri, «qualche cosa molto importante», appunto, da difendere: la libertà di pensiero, gli studi scientifici, l'avanzamento del sapere. Egli è, senza alcun dubbio, come molti tra i Lincei, sinceramente cattolico, ma avverte che questo ora non basta più a garantire, specialmente a Roma, la sopravvivenza di una Accademia che, trascurati i componimenti poetici e le vuote discussioni letterarie, si dedica a studi carichi di novità come quelli scientifici. Per salvaguardare questi ultimi occorre smussare tutti gli angoli, appiattire ogni asperità, allinearsi formalmente in maniera totale.

Il *Linceografo* se da un lato rispecchia l'ideale accademico del Cesi, trattando del «modo di vivere de' Lyncaei», dall'altro rappresenta, proprio col dare anche indicazioni sulle «attioni governo e cautele» dei vari membri[114], pure il frutto di una lucida analisi della realtà. La sua è anche una funzione di scudo protettivo nei confronti dell'Accademia, e propio per questo viene scritto e fondato, secondo l'affermazione stessa del Cesi, «tutto sopra la Politica et ragion di Stato»[115]. Ed è proprio questa «ragion di Stato» a consigliare, o

[112] BIONDI, 1974, p. 9.

[113] GUICCIARDINI, 1951, pp. 114-115 (104).

[114] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. I, p. 65 (24: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti ed Anastasio De Filiis).

[115] *Ibidem*.

meglio, ad imporre la ricerca per la scienza di un terreno di perfetta neutralità, impermeabile agli influssi e alle vicende esterni, tramite la decisa esclusione di ogni dibattito su problemi politici e religiosi e la piena accettazione dello *status quo* vigente. Non la paura di perdere il luogo della propria legittimazione e autoglorificazione spinge i Lincei a questa soluzione, bensì il tentativo di trovare più sicure possibilità di studio e di indagine. Il riferimento per l'Accademia cesiana non va ancora una volta cercato nelle altre istituzioni della penisola, bensì all'interno del più generale contesto europeo, in rapporto col quale, anzi, i Lincei possono, per molti versi, proporsi come precorritori. La loro, infatti, sarà una linea di condotta adottata, al di là delle Alpi, anche da altre istituzioni scientifiche e da singoli studiosi.

Se non proprio «tempestosi» come in Italia, pure nel resto del continente i tempi non potevano certo dirsi facili; ovunque le passioni religiose e i conflitti ideologici spingevano la nuova scienza a crescere inizialmente entro recinti opportunamente delimitati. In Inghilterra il cosiddetto «Gruppo del 1645» e, poco più tardi, la stessa Royal Society organizzeranno la propria attività in modo da eludere ogni forma di scontro e dissidio, evitando accuratamente le questioni politiche e religiose[116]. Richiamandosi agli statuti dell'istituzione, Henry Oldenburg, segretario della Royal Society, scriverà esplicitamente nel 1663 a Eccard Leichner:

> «Adhaec, fori esse sui negat Regia Societas, de Scholis vel Theologicis materiis cognoscere; cum apud Ipsos id unice agatur, ut Scientiarum rerum Naturalium, Artesque ingenuas, Observationum et Experimentorum fide, excolant, inque humanae vitae praesidia et commoda provehant. Hi sunt cancelli, quibus Brittanicum hunc Philosophantium Caetum Diploma Regium coercet, quos transilire nefas Ipsi ducunt»[117].

Altrettanto significativa è la posizione di Cartesio, allorché, dopo la profonda impressione in lui suscitata dalla condan-

[116] Cfr. WEBSTER, 1980, pp. 114-115.

[117] *The Correspondence of Henry Oldenburg*, 1966, pp. 110-111; cfr. BOAS HALL, 1979, p. 71.

na di Galileo, rinuncia a pubblicare il *Mondo* e stende il *Discorso sul metodo*. Per non rinunciare a vivere il più possibile felicemente, lo scienziato francese si dà una «morale provvisoria», consistente in «tre o quattro massime»:

«La prima era di obbedire alle leggi e ai costumi del mio paese, serbando fede alla religione nella quale Dio mi ha fatto la grazia di essere educato sin dall'infanzia, e regolandomi nel resto secondo le opinioni più moderate, lontane da ogni eccesso, e comunemente seguite dalle persone più assennate, con le quali dovevo vivere»[118].

Così mentre in Francia, nelle assemblee settimanali del «bureau d'adresses» dei fratelli Renaudot, si discute di problemi filosofici e scientifici, ma certamente non di politica e teologia[119], in Italia poi saranno gli stessi membri dell'Accademia del Cimento a prevenire ogni intervento inquisitoriale scegliendo accuratamente i campi di azione e ponendosi limiti precisi[120].

Crollato bruscamente sotto i duri colpi delle guerre di religione e delle crisi economiche l'ideale unitario rinascimentale, l'intellettuale all'inizio del XVII secolo è costretto a vivere, anzi, a gestire per sopravvivere, una condizione di separazione, di netta frattura. Prima ancora che Hobbes proponga le sue drastiche scissioni tra politica e morale, pubblico e privato, cittadino e uomo, Cartesio sceglie la via dell'indipendenza interiore a prezzo di una cosciente rinuncia ad ogni innovazione esteriore. «Secolo antico molto più pubblico. Secol d'hoggi molto più privato»: è una frase del Cesi, scritta purtroppo a mo' di appunto e, pertanto, senza ulteriori chiarimenti[121], ma che tuttavia ci sembra confermi appieno quanto sin qui detto. Il Principe dei Lincei ha compreso perfettamente che un mondo è finito, che la grande decompartimentalizzazione rinascimentale del sapere è oramai agonizzante; ciò che soprattutto avviene in Italia gli

[118] CARTESIO, 1967, p. 145 (*Discorso sul metodo*).

[119] Cfr. MANDROU, 1975, p. 171.

[120] È quanto rileva anche POGGI SALANI, 1976, p. 16.

[121] Cit. in GABRIELI, 1938 (b), p. 691.

conferma la pericolosità di ogni forma di impegno civile, la vanità di qualsiasi tentativo di conciliare l'attività pubblica con l'indagine critica. Solo il ripiegamento in un ambito privato e una estrema cautela nel pubblicizzare i risultati degli studi può mettere al riparo dagli attacchi dei «Peripatetici... veternosi e nimici di ogni cosa nuova»[122], garantendo, nel contempo, la libera ricerca.

Come ha osservato Roman Schnur, in tempi di crisi, di guerra civile, o comunque, di profondo rivolgimento spirituale, può accadere che l'uomo, il singolo, ove assuma una posizione critica, «non accettando di riconoscere nel sapere tramandato una limitazione ai propri interrogativi», prenda, «necessariamente le distanze dalla politica, vista come 'questione del conforme'», divenendo pertanto «completamente apolitico ed asociale, tendendo cioè a sfuggire, oltre che alla politica, anche al tipo di socialità che questa produce»[123]. Orbene, proprio come quel tipico rappresentante della crisi manieristica che era il Pontormo ritirava, una volta giunto nella sua stanza, la scala di legno che ne rappresentava l'unico accesso, «acciò niuno potesse salire da lui senza sua voglia o saputa»[124], così Federico Cesi cala la scala che immette alla sua Accademia solo per ammettervi persone accuratamente selezionate ed è sempre pronto a ritirarla al primo sentore di pericolo. Si tratta, nuovamente, di un atteggiamento riscontrabile, pur con sfumature diverse, a livello europeo: soprattutto prima che l'ala protettiva dello Stato si stenda su di essa, l'istituzione accademica si presenza spesso come 'rifugio', come luogo della spoliticizzazione e della neutralizzazione del conflitto. Manifestando un comportamento per taluni aspetti simile a quello dei «cercles» parigini, «rigidamente chiusi verso l'esterno, in modo da risultare tanto più forti al proprio interno»[125], l'Accademia dei Lincei non ha alcun interesse a mettersi in concorrenza con le altre accade-

[122] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 420 (310: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[123] SCHNUR, 1979, p. 35.

[124] VASARI, 1906, vol. VI, p. 279.

[125] SCHNUR, 1979, p. 20.

mie, «ma si contenta starsene da sé»[126], evita, insomma, qualsiasi forma di osmosi e di pubblicità potenzialmente pericolosa. Il rispetto totale e incondizionato per l'ideologia corrente, che, in realtà, significa, come visto, un altrettanto pieno estraniamento dalla politica, si traduce ulteriormente in una posizione di perfetta equidistanza tra le parti in lotta. Dal momento che ovviamente solo la pace garantisce una libera ricerca scientifica[127], non resta ai Lincei, in una situazione di conflitto, che porre tutte le nazioni sullo stesso piano, evitando ogni forma di partecipazione nelle contese tra i principi[128].

Chi in tempi di forzato conformismo pensa in termini anticonformistici e sa di essere portatore di messaggi nuovi, mette naturalmente in atto appropriati artifici e cautele per evitare che le proprie idee si scontrino brutalmente con l'ideologia e la censura dei conformisti[129]. In questa stessa direzione si muove il Cesi adottando un atteggiamento prudente verso l'esterno e preparando gradualmente nel contempo un terreno idoneo a recepire i risultati delle indagini dei Lincei; in attesa dei tempi più favorevoli occorre solo concentrarsi sul lavoro, «considerando che le cose grandi hanno bisogno di molta maturità e pazienza»[130].

[126] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 943 (782: lettera di Federico Cesi a Bernardino Lucani).

[127] «Facillimas methodos rite & ordinate Academia proponit, dum basim operis in fervido, ad fructum innato illo desiderio, & sincera intellectus praxi primum, inde in Collegarum amore ponit; quae propterea primario, simul cum ipso Lyncis nomine exquiruntur, quod utraque haec subindicare, & praeseferre debeat: neque vero haec sine probitate, pace & tranquillitate, sed hisce prorsus illaesis & una cum studiis hoc in Consessu omnium animae insidentibus»: *Praescriptiones Lynceae*, 1624, p. 4; cfr. anche p. 7.

[128] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, cc. 121-122: «Omnes reliquas nationes non secus ac proprium unusquisque laudet, nec ad ullam peculiari propendat affectu, contentionesque, si quae fuerint inter ipsarum Principes nullo pacto commemorent».

[129] Cfr. SCHNUR, 1979, p. 14.

[130] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 345 (236: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

Sono ancora relativamente lontani i tempi in cui il gesuita René Rapin si scaglierà contro la scienza, il «vano spirito di curiosità» che rende restio l'uomo a sottomettersi alla fede[131], ma Federico Cesi non si fa alcuna illusione sull'accoglienza che avrà, soprattutto nel mondo romano, il lavoro di coloro che studiano «sperando un giorno haver la vera constitutione della fabrica mondiale già tanto controversa»[132]. Di qui, allora, accanto probabilmente a quella implicita necessità di 'celarsi' tipica delle élites intellettuali del tempo, preludente a quella che sarà l'importante funzione del 'segreto'[133], la progressiva adozione anche di una sorta di autocensura, secondo una prassi ormai ampiamente diffusa all'interno di una generazione di studiosi duramente provata da decenni di sistematica repressione[134]. Una precauzione senz'altro importante ed anzi indispensabile è, per Cesi, quella di evitare che troppi sguardi si concentrino sull'Accademia e che quest'ultima manifesti in modo palese la sua diversità rispetto alle altre istituzioni. I Lincei non devono correre il rischio di venir bruciati irrompendo improvvisamente su una scena culturale rispettosa della tradizione e dominata da «inveterate opinioni»[135]. Occorre invece che con le loro ricerche e pubblicazioni essi si facciano lentamente conoscere e rispettare, si creino con pazienza dei propri spazi di manovra e giungano, infine, dopo aver coinvolto nel programma accademico più ampi strati di studiosi, ad ottenere il pieno consenso e l'appoggio delle autorità[136]. Ma intanto, nella fase iniziale del progetto, è necessario che le regole del giuoco vengano formalmente rispettate, «che non si parli con alcun del'Academia; perché è necessario compir prima e stabilire,

[131] RAPIN, 1671; cfr. SCHNEIDER G., 1974, pp. 241-242.

[132] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 449 (346: lettera di Fabio Colonna a Galileo Galilei).

[133] KOSELLECK, 1972.

[134] Cfr. VASOLI, 1979, pp. 207-208.

[135] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 176 (78: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[136] Cfr. *ibidem*, p. 193 (99: lettera di Federico Cesi a Giovanni Faber): «In questi principi propagativi bisogna c'affatighiamo».

e in più luoghi schivare invidia e persecutioni facili»[137]. Continue sono le esortazioni del Cesi affinché, «per maggior cautela», si parli dei Lincei «come d'un'Academia ordinaria di filosofi»[138], con toni smorzati, «senza ingrandire»[139]. All'esterno tutto deve sembrare perfettamente rientrante nella norma, omogeneo al sistema; ogni mossa intempestiva deve essere accuratamente evitata. Il vantaggio di questo atteggiamento cauto, di questa forma di simulazione, sarà proprio quello, per dirla con Bacone, di «sorprendere i propri nemici addormentandone l'attenzione»[140].

Purtroppo la strategia pazientemente elaborata dal Cesi, i suoi sforzi, appunto, di addormentare l'attenzione degli avversari, verranno vanificati non solo da un apparato di controllo estremamente vigile come quello in possesso della Chiesa, capace di fiutare il pericolo assai in profondità, senza farsi depistare da atteggiamenti esteriori formalmente corretti, ma anche dall'«ingenuo ottimismo»[141], dagli errori di calcolo del più rappresentativo tra gli accademici romani, Galileo Galilei.

Poiché forse l'uso fatto in precedenza di termini come 'simulazione' e 'segreto' può aver ingenerato degli equivoci, occorre chiarire, una volta per tutte, che i Lincei nulla hanno a che fare con il cosiddetto «libertinaggio erudito», almeno nei termini in cui esso è stato così ben descritto dal Pintard, né con quelle figure anticonformistiche studiate, per l'area italiana, dallo Spini[142]; come pure, d'altra parte, non ci sembrano appropriati i tentativi opposti di accostare l'Accademia Lincea al movimento della Riforma cattolica,

[137] *Ibidem*, p. 345 (236: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[138] *Ibidem*, p. 241 (131: lettera di Federico Cesi a Giovanni Faber).

[139] *Ibidem*, p. 342 (235: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[140] «The great *Advantages* of *Simulation* and *Dissimulation* are three. First to lay asleepe Opposition, and to Surprize»: BACON, 1985, p. 22 (VI – «Of Simulation *And* Dissimulation»). Sull'atteggiamento di Bacone nei confronti della simulazione cfr. HELLER, 1977, pp. 309-314.

[141] GEYMONAT, 1957, p. 108.

[142] PINTARD, 1943; SPINI, 1983.

nonostante i documentati rapporti tra la famiglia Cesi e l'Oratorio di San Filippo Neri[143]. Ponendosi su di un piano del tutto diverso, i Lincei sono per una piena libertà di opinione «nelle cose meramente fisiche e matematiche»[144]; essi costituiscono – o vogliono quantomeno costituire –, se ci è permessa l'espressione, una Accademia laica, non contraria, cioè, alla religione cattolica o scetticamente indifferente alle verità di fede, ma neppure disposta a rinunciare all'autonomia del sapere e al valore dimostrativo, per quanto mondano e limitato, dell'esperienza. La separazione e, ad un tempo, la non conflittualità tra scienza e fede rappresentano i veri fulcri del programma linceo; è assurdo, come scriverà il Ciampoli, pretendere di insegnare la scienza con la Bibbia: «Spiritus Paraclitus non docet has veritates; Christianos enim vult facere, non mathematicos»[145].

Sinceramente cattolico come Galileo, il Cesi si trova anche pienamente d'accordo con lo scienziato toscano sulla necessità che non si debba «desiderare che la natura si accomodi a quello che parrebbe meglio disposto et ordinato a noi» e che occorra, invece, «che noi accomodiamo l'intelletto nostro a quello che ella ha fatto, sicuri tale esser l'ottimo et non altro»[146]. Ma se di Galileo il Principe dei Lincei condivide pressoché totalmente le ipotesi scientifiche, non altrettanto pieno sembra apparire, anche dal carteggio tra i due, l'accordo sul più generale programma culturale, o, meglio, sui

[143] MORGHEN, 1965, p. 133; *L'Accademia Nazionale dei Lincei*, 1972, p. 16. Preoccupata di mettere in luce l'innegabile ortodossia di Galileo e dei Lincei in genere, anche l'Alessandrini finisce per cadere nell'eccesso opposto, troppo insistendo sul «profondo afflato religioso» che avrebbe animato l'Accademia lincea: ALESSANDRINI, 1965 (b).
Quanto ai rapporti intercorrenti tra la famiglia Cesi e San Filippo Neri e, in particolare, sulla grande devozione manifestata verso il santo dalla madre di Federico, Olimpia Orsini, cfr. *Il primo processo*, 1957-1963, *passim*.

[144] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 502 (401: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[145] Cit. in CIAMPOLI, 1900, p. 118.

[146] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 244 (134: lettera di Galileo Galilei a Federico Cesi).

tempi e sui modi di diffusione delle ipotesi stesse. Più in particolare la dissomiglianza d'atteggiamento tra i due, evidentemente dovuta a una diversa valutazione della situazione storica, riguarda, ancora una volta, i rapporti dell'Accademia con l'esterno, con la cultura ufficiale e l'istituzione ecclesiastica.

A confronto con quelle di Galileo che, nella sua battaglia per un radicale rinnovamente culturale, avente come presupposto l'eliminazione della aristotelica contaminazione tra fisica e teologia, crede troppo ottimisticamente di poter coinvolgere la Chiesa cattolica, le mosse del Cesi sono assai più caute e circospette, si fondano su tempi più lunghi, sono tipiche, insomma, di chi sembra aver lucidamente compreso che la macchina inquisitoriale, ancora perfettamente oliata e funzionante, dopo aver messo fuori causa eretici, scrittori satirici e filosofi, non avrebbe mancato di cogliere il minimo pretesto per dirigersi infine anche contro gli scienziati[147]. Federico Cesi fonda pertanto la sua strategia tutta sulla gradualità, mirando cioè soprattutto, anche con l'aiuto del Cesarini e del Ciampoli entrambi ottimamente inseriti nella gerarchia ecclesiastica e vicini al papa[148], a preparare un terreno favorevole all'accoglimento del programma galileiano. Ma affinché il progetto si concretizzi è assolutamente necessario che lo scienziato toscano non affretti i tempi, che non attacchi per primo «per non parere d'incolparsi col voler tentare le difese ove non è chi muova guerra»[149]; se le acque sono calme è inutile e dannoso volerle a tutti i costi agitare. Dal momento che, in caso contrario, il prezzo da

[147] Questi distinti e successivi momenti dell'intervento inquisitoriale sono individuati da FIRPO, 1966, pp. 99-100.

[148] Su questi due importanti membri dell'Accademia lincea ai quali, per ragioni di spazio, non si è data, in questa sede, l'attenzione dovuta, cfr. CIAMPOLI, 1900; FAVARO, 1902-1903; CONIGLIANI, s.d.; GABRIELI, 1929-1930; GABRIELI, 1932 (b); RAGAZZINI, 1959; RAIMONDI E., 1961, pp. 327-356; RAIMONDI E., 1966, *passim*; COSTANZO, 1969-1971; TORRINI, 1983; REDONDI, 1983, *passim*.

[149] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 493 (391: lettera di Giovanni Ciampoli a Galileo Galilei).

pagare sembra presentarsi assai pesante, è meglio, per Galileo, «schivar affatto il parlare di Copernico»[150] e, più in generale, evitare di farsi trascinare sul terreno scritturale («... non si ha da fare alcuna mentione di Sacre Lettere, ma sempre parlare come filosofo»)[151]. Mentre più di una volta vari Lincei consigliano a Galileo di non esporsi in prima persona («lei non si muova punto»)[152], facendo invece rispondere da altri alle confutazioni degli avversari[153], o tentano, per quanto possibile, di operare una sorta di censura preventiva sul *Saggiatore* leggendolo prima che esca e facendo osservazioni su ciò «che si desiderava o moderato o mutato o taciuto»[154], l'azione diplomatica del Cesi non conosce soste. Sua è la famosa lettera al Bellarmino del 14 agosto 1618 nella quale non manca di esaltare la novità delle scoperte galileiane[155]; suoi sono l'accorto invito rivolto a Galileo a scrivere «subito» al nipote del Papa, Francesco Barberini,

[150] *Ibidem*, p. 480 (377: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[151] *Ibidem*, p. 304 (197: lettera di Luca Valerio a Federico Cesi); ma cfr. anche p. 480 (377): «Ma non vorrei si corresse rischi disputar Copernico, ché dubito gli l'attacchino a questo scrittore, e sarria più la perdita che il guadagno».

[152] *Ibidem*, p. 480 (377).

[153] Cfr. *ibidem*, p. 278 (169: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei); fasc. III, p. 710 (564: lettera di Federico Cesi a Giovanni Faber); p. 711 (565: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei); p. 716 (571: lettera di Giovanni Ciampoli a Galileo Galilei).

[154] *Ibidem*, fasc. III, p. 783 (648: lettera di Virginio Cesarini a Galileo Galilei); ma cfr. anche pp. 780-781 (645: lettera di Virginio Cesarini a Federico Cesi). Era stato d'altronde lo stesso Galileo a sottoporre volontariamente *Il Saggiatore* al giudizio degli amici Lincei; *ibidem*, p. 777 (641: lettera di Galileo Galilei a Federico Cesi): «Rimetto in tutto e per tutto l'esito di questa mia coserella all'arbitrio di loro SS^e^». Accortamente il Cesarini, cui *Il Saggiatore* era diretto, dedicò a sua volta l'opera, a nome dei Lincei, ad Urbano VIII: cfr. CONIGLIANI, s.d., pp. 64-65.

[155] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, pp. 648-656 (507). Assai significativo il seguente passo (p. 651; ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4, cc. 555r-555v): «Sed certe non possum non deplorare, eam nostro saeculo complurium philosophantium aegritudinem, qua ab experimentis et observationibus non solum abstinere, sed plurimum abhorrere solent; non enim pauci sunt qui non modo Telescopium, quo visus hominum altius protollitur, Galileumque ipsum, qui tam multa in Caelo priscis abscon-

«con vero affetto d'obligo e di servitù»[156] e l'iniziativa, di certo anche abilmente propagandistica, di far rilegare circa sessanta copie del *Saggiatore* da donare «a questi SS.ri Cardinali curiosi e Prelati et altri amici»[157].

Insomma se tanto Galileo come Cesi non riescono, in fondo, a comprendere che un effettivo progresso della conoscenza non può darsi se non all'interno di una altrettanto profonda e radicale modificazione della realtà politico-sociale e dei rapporti istituzionali, il secondo almeno è in possesso di una visione più vera e disincantata della situazione, riesce a leggere politicamente i segni del tempo e a capire in sostanza ciò che appunto un politico smaliziato come l'ambasciatore

dita, novos nobis Planetas, nova fixa, novas astrorum facies, detexit, execrantur, sed simplici etiam oculorum inermium observatione destituti, potius velint sponte caecutire et in antiquam sylvam ire, quorundam veterum scriptorum opinionibus fascinati, quam ab illis tantillum discedere, sensu et ratione ducti, et praesumptis decretis aut regulis aliquid adiungere vel immutare».
Prima di inviarla al Bellarmino, Cesi aveva sottoposto la lettera al giudizio del Faber, di Cesarini e Ciampoli: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, pp. 646-647 (505: lettera di Federico Cesi a Giovanni Faber).

156 *Ibidem*, p. 814 (680); la lettera di Galileo al Cardinale p. 816 (682).

157 *Ibidem*, p. 824 (692: lettera di Francesco Stelluti a Galileo Galilei). Anche a proposito dell'*Apiarium* del Cesi c'è chi ha sostenuto trattarsi non tanto di un'opera scientifica, quanto propagandistica, a sostegno anch'essa di Galileo e del sistema copernicano; cfr. KIDWELL, 1970, pp. 115, 118-119: «Cesi, in founding the Lincei, had dedicated himself to the cause of science, and in choosing the name of the academy had resolved not to accept theories unless they had been viewed with the keen sightedness of the lynx. And yet, in the *Apiarium* he accepts, sometimes uncritically, the word of authority – such writers as Aristotele and Pliny – on bees. The work that he produced is not so much a scientific work but a panegyric on bees... Perhaps he was trying to assure the Pope by this discourse on bees that all the Lincei still held him in the greatest esteem. And he was perhaps also trying to influence the Pope in favor of Galileo. The *Apiarium* might legitimately be considered a subtle piece of propaganda whose motive was rather more political than scientific» (tutto il lavoro della Kidwell comunque, al di là del passo riportato, si svolge a sostegno di questa tesi). In effetti Fabio Colonna, scrivendo al Cesi appunto dell'*Apiarium*, afferma che «questa edizione non è stata fatta per altro fine se non per dar gusto a padroni, et non per dar in luce una particella delle sue fatighe»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, p. 1100 (900). Sulle vicende dell'opera cfr. ALESSANDRINI, 1956, pp. 236-245.

mediceo Guicciardini aveva pure lucidamente compreso a proposito del clima del mondo romano: «... questo non è paese da venire a disputare della luna, né da volere, nel secolo che corre, sostenere né portarci dottrine nuove»[158].

Certo resta del tutto aperto il discorso su quanto avrebbero effettivamente guadagnato Galileo e i Lincei in termini di piena libertà di ricerca, se la morte del Cesi, oltre a provocare di fatto lo scioglimento dell'Accademia, non avesso posto bruscamente fine anche a quella sua politica di prudente equidistanza, basata soprattutto sullo sforzo di mantenere la scienza su di un terreno di piena neutralità. Ma per quanto difficile, se non addirittura assurda, si presenti sempre una valutazione a posteriori, ci pare di poter abbastanza tranquillamente osservare che oramai, nell'Italia controriformata, del tutto intollerante era l'atteggiamento della Chiesa verso ogni posizione minimamente deviante, verso tutto ciò che aveva sapore di novità. E dunque il tentativo del Cesi, anche se probabilmente l'unico oggettivamente possibile nella realtà data, non poteva mancare di rivelare, prima o poi, il suo aspetto utopico; una piena adesione al sistema sul piano religioso e politico non seguita però anche da un altrettanto pieno allineamento su quello culturale, avrebbe finito per mostrare il fianco ad attacchi sempre più aspri e continui. In questi termini una posizione di neutralità non poteva non apparire come un mero artificio e, perciò, sospetta; proprio la condanna di Galileo che, probabilmente, neppure un Cesi sarebbe riuscito più ad evitare, avrebbe dimostrato da un lato la fine di ogni possibilità di compromesso, della speranza che fosse possibile sottrarsi a scelte radicali e definitive, e dall'altro, invece, la completa affermazione di un metro di giudizio esclusivamente basato sulla rigida contrapposizione ortodossia/eterodossia[159].

[158] GALILEI, 1890-1909, vol. XII, pp. 206-207.

[159] È significativo che già nel 1613 Marco Welser, invitato dal Cesi a «nominare alcuni soggetti per esser admessi nel numero delli signori Lincei», si trovi in seria difficoltà proprio per motivi di ordine esclusivamente confessionale: «V.S. sa che in Germania molti letterati si applicano alle religioni principalmente de' Giesuiti; all'incontra non pochi sono

In sostanza si può affermare che l'idea del Cesi di elevare attorno alla ricerca scientifica un apposito recinto all'interno del quale essa potesse svilupparsi liberamente, lontana dal mondo della politica e della teologia, rappresentava certo l'unica possibilità di sopravvivenza per la ricerca stessa. Proprio questa sarebbe stata la via seguita in Italia dagli scienziati post-galileiani, ma mentre essi, aderendo ad un ruolo professionale ben definito, avrebbero decisamente ripiegato sull'empirismo o sulla tecnica pura, i Lincei non si accorsero del passo falso già compiuto in partenza, del virus letale che sin dall'inizio si portavano in corpo e che sarebbe stato in parte causa della loro rovina: la piena accettazione, cioè, di quella teoria copernicana che lungi dall'avere solo l'innocuo carattere di ipotesi meramente scientifica, significava anche l'introduzione di un nuovo stile di pensiero, di proposte metodologiche potenzialmente dirompenti per il sistema. La terapia preventiva del Cesi, insomma, non poteva, sul lungo periodo, non rivelarsi inefficace, dal momento che già il male era in atto; allorché l'imbuto della repressione si restrinse ulteriormente, i Lincei non poterono più evitare di cozzare contro quegli ostacoli insidiosi che durante tutto il periodo precedente di vita dell'Accademia avevano cercato accuratamente di evitare.

Tuttavia, come già si è detto, malgrado la breve parabola, quella dei Lincei fu una esperienza affatto nuova e per molti versi all'avanguardia in Europa; nonostante il suo carattere chiuso e riservato l'Accademia cesiana raggiunse una buona fama tra i contemporanei, forse anche al di là delle Alpi, almeno nell'area germanica, come sembra dimostrare il fatto che una delle due sole accademie italiane che, alcune decine d'anni dopo la morte del Cesi, sarebbero state ricordate da Hermann Conring, fu proprio quella lincea[160]. Ma al di là della ricerca di tracce più o meno consistenti lasciate nella cultura

macchiati d'eresia. Hora né gli uni né gli altri, non servono al nostro caso»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, pp. 372-373 (257).

[160] CONRING, 1740, p. 397. Rimanendo nell'area italiana, va segnalata la citazione del Cesi, tra i protagonisti dello svecchiamento della cultura,

italiana ed europea dall'istituzione romana, converrà comunque sottolineare la modernità e quasi il primato di un cammino intrapreso pur tra innumerevoli difficoltà.

c) *«Penetrar l'interno delle cose»*

Una fiducia illimitata nella ricerca scientifica e nei risultati da essa prodotti sta anzitutto alla base del progetto accademico del Cesi. Tale fiducia emerge limpidamente nel *Linceografo*, un testo per molti aspetti utopico e che si colloca non solo idealmente, ma, considerati i tempi di stesura, anche di fatto, tra la *Città del Sole* campanelliana e la *Nuova Atlantide* di Bacone[161]. Anche in esso, in fondo, viene prefigurata una comunità di uomini che fa degli studi scientifici

da parte di Alessandro Tassoni (anche se, forse, si trattava di un riconoscimento naturalmente 'dovuto', dal momento che il letterato era stato un protetto del Cardinale Bartolomeo Cesi): TASSONI, 1980, p. 310.

[161] Riprendendo un accenno fatto in precedenza e limitandoci a porre sul tappeto la questione, ci pare sia possibile rintracciare nel *Linceografo*, al di là del più generale impianto utopistico, la presenza anche di influssi neostoici. Che d'altra parte a tali influssi l'ambiente linceo non fosse impermeabile, sembra possa essere confermato da vari indizi. In primo luogo Cesi doveva avere una attenzione e una predilezione particolari per il pensiero di Giusto Lipsio, dal momento che tutte le opere di quest'ultimo figuravano nella sua biblioteca: ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 13, c. 242; Ms 32, cc. 34v-35r. Sempre Cesi scrive al Faber nel 1617: «Quoad studia, totus in coelestibus recreor, et quandoque Lipsianis praesertim Stoicis... » (*Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, pp. 617-618). In una lettera del 1626, poi, Faber definisce a sua volta esplicitamente col nome di «stoa» la sede romana dei Lincei: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, p. 1135 (934: lettera a Giovanni Thuilio). Rapporti stretti con il Lipsio avevano inoltre avuto vari Lincei, come il Welser, o personaggi molto legati ai Lincei, come quel Gaspare Scioppio sul quale torneremo più avanti. Anche l'umanista belga Giusto Ricchio, cooptato nel 1625 tra i Lincei, sembra fosse stato in rapporto col Lipsio e di lui, anzi, il Faber, scrivendo a Galileo, dice che «quasi è un altro Lipsio»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 736 (591). Infine va ricordato come l'ideale stoico «mediato da una spiritualità cristiana» costituisca «il *Leitmotiv* delle *Poesie* e dei *Carmina* di Virginio Cesarini»: RAIMONDI E., 1966, pp. 43-72. Sempre il Raimondi ricorda un passo del discorso recitato da Agostino Mascardi per le esequie del Cesarini, nel quale di quest'ultimo si dice che «pesò con molta diligenza gli insegnamenti degli

una esclusiva ragione di vita, quasi una sorta di religione[162] e, tramite essi e il diretto contatto con la natura, è convinta di aprire nuove e insospettate strade all'umanità, facendola uscire dalle tenebre nelle quali l'aveva avvolta una cultura sclerotizzata e libresca. Comunità di studiosi vuol dire infine ricerca scientifica organizzata; ritrovarsi in una accademia significa per i Lincei solo questo: lavorare insieme, comunicarsi i risultati raggiunti, aiutarsi reciprocamente: «essendo difficile che tutte le scienze in uno si ritrovino, siano tutte in tutti, e in molte in un tempo si lavori e cooperi»[163]. Federico Cesi giunge a progettare come sedi di studio per i propri compagni delle specie di «Case di Salomone», ampi edifici, cioè, dotati di biblioteche, strumenti, musei, orti botanici, osservatori astronomici, nei quali i Lincei possono anche vivere stabilmente e gratuitamente, dedicandosi solo alla ricerca, a stretto contatto l'uno con l'altro. Anche se la breve vita dell'Accademia finì per limitare di fatto la collaborazione tra i Lincei ad una sola opera, il *Tesoro Messicano*[164], fu ugualmente ben radicata nella mente del Cesi la convinzione che un vero allargamento degli orizzonti della conoscenza poteva venire solo da una équipe, meglio, da più équipes di studiosi disposti a lavorare in modo coordinato e a far circolare, quindi, i risultati delle loro indagini.

Siamo perciò, pur se embrionalmente, in presenza di una vera e propria razionalizzazione della ricerca scientifica; al lavoro, per quanto geniale, del singolo, si contrappone quello collettivo, caratterizzato da minor dispendio di energie e dalla capacità di giungere in minor tempo a risultati positivi, valorizzando anche ogni pur minimo contributo. Il puro e

stoici»: MASCARDI, 1666, p. 355; sullo stoicismo del Cesarini cfr. anche MARZOT, 1944, pp. 225-227.

162 Significativamente proprio col termine di «religione» il Porta definisce l'unione dei Lincei napoletani: *Il Carteggio Linceo*, fasc. II, p. 226 (122: lettera a Federico Cesi).

163 *Ibidem*, p. 353 (238: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

164 Sulla composizione e le vicende di quest'opera cfr. PROJA, 1860; GABRIELI, 1928 (a), pp. 227-231; GABRIELI, 1940; ALESSANDRINI, 1956, pp. 245-251; ALESSANDRINI, 1978, pp. 143-202. MARINI-BETTOLO, 1986 (a); MARINI-BETTOLO, 1986 (b).

semplice piacere di conoscere può, è vero, spingere, di per sé solo, allo studio («Il sapere stesso, è lo scopo, e basta a muovere»)[165]; ma occorre anche, poi, che la scienza trovi una sua giustificazione esterna, che soddisfi esigenze pratiche, che, cioè, serva, sia utile. La conoscenza della natura in funzione di un miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo, punto centrale delle teorizzazioni di Bacone e, ancor prima, di tanti altri scienziati cinquecenteschi, rappresenta pure l'asse portante del programma linceo. L'Accademia cesiana si configura anche come risposta affatto concreta ed efficace ai problemi che affliggono l'umanità, dalle ricerche dei suoi membri «nascono l'Instrumenti ammirandi, si trovano i più rari medicamenti, i fuochi, l'armi, le diffese, le machine, le evasioni d'acque, tanti secreti per facilità dell'arti, necessarie al vitto humano, per i commodi, per la sanità, per il vitto stesso...»[166].

Anche se non è storicamente sensato istituire confronti fra l'istituzione romana e quell'accademia nazionale che sarà, più avanti, propugnata da Leibniz[167], non si può tuttavia disconoscere che Cesi stesso contemplava una utilizzazione in chiave politica dell'indagine scientifica; da quest'ultima potrà infatti derivare sì «utile al publico», ma anche «servitio alli Principi»: «Potranno anco oltre all'inventioni haversi da questi i frutti delle heroiche attioni, in servitio, et utile de loro superiori, e maggiori dico in pace, in guerra, et in ogni Stato»[168]. Esempio immediato e positivo di applicazione è il

[165] Govi, 1880, p. 258.

[166] *Ibidem*, p. 260.

[167] Sulle finalità e la novità del progetto leibniziano cfr. le brevi considerazioni in Hall, 1973, pp. 119, 133-134; Hall, 1976, pp. 190-192. Per la storia dell'Accademia delle Scienze di Berlino è ancora assai utile la consultazione della voluminosa opera di Harnack, 1900.
In Italia, alla metà del Settecento, sarà il Muratori a propugnare, sulla scia di una tendenza da tempo già in atto, la creazione di accademie statali, non scientifiche però in questo caso, bensì destinate alla formazione di pubblici funzionari: Muratori, 1941, pp. 30-32.

[168] Govi, 1880, p. 260. Per valutare comunque l'enorme distanza che ancora separa questo tipo di finalità da quelle perseguite, quasi un secolo

telescopio galileiano, «a tutti già utilissimo in uso, e d'osservationi, e di governo, e di guerra»[169].

Questa necessità, per lo scienziato, di scendere su di un terreno concreto, di soddisfare pure i bisogni contingenti, è insomma fortemente sentita dai Lincei, anche se poi il loro tipo di ricerca finisce per risolversi praticamente su di un piano per lo più teorico. La compenetrazione attiva tra scienza e tecnica, già così operante all'interno della nostra cultura quattrocentesca e ragione tra le prime dello sviluppo scientifico inglese a partire dalla seconda metà del XVI secolo, trova dei convinti assertori anche all'interno dell'istituzione cesiana. L'insegnamento fondamentale ricavabile dall'osservazione dei metodi di lavoro degli artigiani è ben apprezzato da Giovanni Battista Winther, un giovane bavarese intimo del Cesi e del Faber, che così scrive allo stesso Cancelliere dei Lincei:

«Qui a Venezia ho trovato e cominciato a conoscere cose bellissime, et hora cominciai a imparare et a sapere, che si fa più profitto nelle botteghe e, come V.S. è solita dire, appresso li vilissimi artefici, che apud illos magniloquos et catedralitios magistros, qui sibi doctrinam omnem in libris reponunt, et in priorum praeceptis, seu proprij intellectus machinulis inixi, aliquid ignorare gloriosus ducunt, quam ab experientia et ipsammet rerum inspectione et tractatione aliquid certius addiscere»[170].

Non sono tanto però la valorizzazione della tecnica, l'appello all'esperienza o la proclamazione dell'utilità della scienza

dopo, dall'Accademia berlinese, è sufficiente la lettura di un solo passo dell'atto di fondazione dell'istituzione prussiana promulgato dal re Federico, ma tutto ispirato da Leibniz: «Solchem nach soll bey dieser Societet unter anderen nützlichen Studien, was zu erhaltung der Teütschen Sprache in ihrer anständigen reinigkeit, auch zur ehre und zierde der Teütschen Nation gereichet, absonderlich mit besorget werden, also dass es eine Teütsch gesinnete Societet der Scientien seyn, dabey auch die gantze Teütsche und sonderlich Unserer Lande Weltliche – und Kirchen – Historie nicht verabsäumet werden solle» (il documento è riportato in Harnack, 1900, vol. I, tomo I, pp. 93-94).

[169] Govi, 1880, p. 260.

[170] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, pp. 1137-1138 (937).

che possono, pur se importanti, caratterizzare in senso decisamente nuovo l'Accademia dei Lincei[171], quanto proprio una diversa visione dell'uomo e della natura, nonché, più in particolare, del ruolo dello scienziato. Per gli accademici lincei l'impresa scientifica non ha, in genere, più il carattere di «incomunicabile esperienza mistica»[172]; la ricerca non ha per loro senso alcuno se i risultati della stessa non vengono ampiamente pubblicizzati, diffusi in modo capillare. Questo è forse l'aspetto più importante e moderno del programma cesiano che occorre pertanto sottolineare con forza, al di là di ogni atteggiamento prudente e di apparente chiusura dettato ai Lincei dalla situazione politico-religiosa del tempo. Respingendo decisamente l'atteggiamento degli antichi sapienti che, volendo custodire la scienza dai profani, impedivano ai loro discepoli di frequentare le persone incolte, Cesi è invece convinto che occorra aprire anche agli ignoranti la via degli studi verso la sapienza, aiutare tutti secondo le proprie forze, senza disprezzare nessuno[173]. Non si tratta quindi di una divulgazione rivolta solo agli addetti ai lavori, «a utile de' virtuosi»[174], bensì all'intera società. Il lavoro dello scienziato deve anche avere delle finalità d'ordine sociale; le conoscenze acquisite devono essere messe al servizio della comunità[175]. Se scoppiassero – è scritto nel *Linceografo* –

[171] Quello di presentare i vantaggi derivanti allo Stato dal lavoro svolto nelle accademie, era d'altronde in Italia costume assai diffuso; si vedano, ad esempio, i passi del Lollio, del Bargagli e dell'Alberti riportati da PECORELLA, 1967-1968, pp. 214-215.

[172] ROSSI P., 1977, p. 106; ma tutto il capitolo, pp. 71-107, è importante per una esatta comprensione dell'atteggiamento mentale dei rappresentanti della nuova scienza.

[173] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, cc. 124-125.

[174] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 342 (234: lettera di Federico Cesi al Vicerè di Napoli).

[175] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, c. 105: «Sapiens ille est, qui ita scit, ut docere alios possit, imo plurimum docendo discitur, et firmior in mente redditur scientia. Invidus vero, et impius, qui scientiae bona alijs communicare non vult, longeque, et omnibus utilior, magisque perpetua illa scientia, quae chartis conscripta in lucem divulgatur»; ma cfr. anche GOVI, 1880, p. 256: «... non vi essendo via megliore d'acquistarsi nome, e fama in perpetuo demostrando il proprio saper, li proprii acquisti di

pestilenze, contagi o altri malanni in quei luoghi dove si trovano dei Lincei, ricordino costoro di diffondere cure e metodi di prevenzione per l'utilità del popolo, pubblicando appositi volumi[176].

Proprio quest'impegno vincolante di diffondere i risultati delle proprie ricerche spiega in buona parte il rilievo tutto particolare assunto presso gli accademici romani dall'attività editoriale. Il primo dovere di un Linceo, dopo lo studio, è quello di scrivere libri; evitata ogni compromissione a livello politico e qualsiasi coinvolgimento sul piano della disputa teologica, «i Lincei il nome, honore e fama hanno d'haverlo e ottenerlo solo con libri et opre»[177]. È, questo del pubblicare, un obbligo previsto dai regolamenti stessi dell'istituzione cesiana e che rappresenta un ulteriore motivo di profonda differenziazione di quest'ultima dalle altre accademie della penisola. Il libro rappresenta la prova più concreta e visibile del lavoro svolto e, ad un tempo, il mezzo migliore di pubblicizzazione dello stesso. I Lincei rifiutano ben presto gran parte del vuoto cerimoniale tipico dell'accademia letteraria per contrapporre ad esso i risultati effettivi delle loro ricerche; alla sterile conversazione, alle parole preferiscono decisamente i fatti, la rigorosità del lavoro. Lo stesso ritrovarsi insieme, l'adunanza, ragione prima di vita di tante accademie, passa, per i Lincei, decisamente in secondo ordine rispetto all'attività editoriale: non sarà proprio dell'Accademia – così suonano le *Praescriptiones Lynceae* – dedicarsi alle recitazioni, declamazioni o dissertazioni cattedratiche, così come il ritrovarsi frequentemente in gran numero, eccetto che per l'espletamento dell'ordinaria amministrazione dell'istituzione[178]. Solo lo studio, l'osservazione delle cose natu-

virtù non alli pochi presenti come in voce, ma a tutti, et in ogni luoco, et in ogni tempo».

[176] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, cc. 106-107.

[177] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 350 (236: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti).

[178] *Praescriptiones Lynceae*, 1624, pp. 4-5: «In Sapientiae autem pio semper, & in Dei Optimi Maximi laudes studio, observationi primum & contemplationi, post scriptioni, ac inde tandem editioni incumbendum:

rali rappresentano, per i Lincei, una valida ragione di trovarsi insieme. Quanto alle pubblicazioni l'Accademia stessa si fa carico di tutte le spese di stampa; anche in questo caso il progetto del Cesi prevede che gli accademici vengano del tutto liberati da ogni preoccupazione d'ordine materiale. Loro compito è solo quello di «scrivere e pubblicare loro fatiche»[179], anche per evitare, come tante volte in passato è accaduto, che col tempo vadano completamente dispersi importanti risultati scientifici. Proprio questo timore spiega ampiamente la cura tutta particolare che Federico Cesi mette nel cercar di pubblicare a proprie spese le opere inedite di Antonio Persio, dopo che questi è morto[180].

Oltre ad essere un insostituibile mezzo di diffusione dei risultati delle ricerche[181], i libri dei Lincei funzionano anche implicitamente come biglietto da visita dell'Accademia, come efficace strumento di propaganda; essi servono, insomma, come scrive Marco Welser, a dare «credito et authorità all'istituto» e ad invogliare nel contempo i vari studiosi a chiedere l'iscrizione tra i Lincei, «importando assai che le persone siano allettate a procurar da se stesso l'ingresso, e stimandolo singolar grazia, senza che sia loro offerto»[182].

Se l'opera a stampa rappresenta lo sbocco naturale e conclusivo di ogni ricerca e il mezzo più idoneo per rendere par-

neque enim recitationibus, declamationibus, aut cathedralibus disceptationibus vacare Lyncei erit instituti: non etiam frequenter, & numerose convenire: praeterquam ut opportunum fuerit pro negotiis Academiae obeundis».

179 *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, pp. 637-638 (495: lettera di Galileo Galilei a Curzio Picchena).

180 Cfr. *ibidem*, fasc. II, *passim*.

181 Govi, 1880, p. 260: «Goderà il publico di molti più libri, e compositioni, dico dotte, et utili, e doppiamente poiché molte che secondo il solito, o per trascuragine, o per disgratia, o per malignità perirebbono, restano così assicurate; e molte che non si sarebbono prodotte in questa maniera ne verranno fuori, venendo così communicate a ciascuno le longhe fatiche d'anni, et anni dell'osservationi, sperimenti, e contemplationi di tutti questi soggetti».

182 *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 375 (259: lettera a Federico Cesi).

tecipe il grosso pubblico dei risultati raggiunti, essa però non può evidentemente rappresentare per i Lincei l'unica forma di contatto a livello di informazione scientifica. È proprio lo stesso principio di collaborazione sul quale si fonda l'Accademia che postula un tipo di informazione più continuo e cadenzato nel tempo. Per poter dare consigli appropriati, fornire aiuti concreti, è necessario cioè che i Lincei siano dall'inizio a conoscenza delle ricerche dei colleghi e che le seguano mentre ancora sono *in fieri*, venendo continuamente ragguagliati sui progressi delle stesse[183]. A una relativa carenza di contatti personali e di colloqui diretti, causata dalle distanze che spesso separavano i vari accademici, i Lincei pongono rimedio con una fitta rete di corrispondenza. La lettera, questo mezzo di comunicazione che, per usare le parole di Garin, «riflette fedelmente il tono di una cultura che rompe con l'ideale di un sapere come contemplazione solitaria»[184], costituisce per Cesi e compagni la materia unificante, il cemento dell'Accademia. È sullo scambio epistolare che l'istituzione si regge, è per suo tramite che il dibattito può svilupparsi e la ricerca divenire effettivamente comune. Coscienti della sua importanza i Lincei rendono in pratica obbligatoria questa forma di contatto e di scambio reciproco: Virginio Cesarini comunica a Galileo le proprie impressioni «anco per essere instituto del nostro consesso Linceo il ragguagliarci per lettere delle fatiche studiose»[185].

Veramente essenziale, poi, è il rapporto epistolare fra i Lincei anche in considerazione del fatto che la loro Accademia, come afferma orgogliosamente il Cesi, «non è... d'un luogo particolare dove va chi, vole; ma una universal scelta di letterati che si fa per tutto»[186]. Il Principe pone cioè l'accento

[183] Già al momento di entrare nell'Accademia lo Stelliola è al corrente che Cesi «mostra desiderio di haver conto dagli Accademici del proprio istituto di ciascuno nelli suoi stuij»: *ibidem*, p. 197 (102: lettera di Nicolò Antonio Stelliola a Federico Cesi).

[184] Garin, 1975, p. XII.

[185] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 669 (519).

[186] *Ibidem*, p. 944 (782: lettera di Federico Cesi a Bernardino Lucani).

non solo sulla consuetudine di operare una selezione tra coloro che chiedono l'ammissione tra i Lincei, ma anche sul carattere, per così dire, internazionale dell'Accademia. Poiché, quindi, le occasioni di incontro tra studiosi non solo italiani, ma anche di altri paesi, dovevano essere forzatamente assai rare, era ovvio che si cercasse di ovviare ad esse tramite appunto lo scambio epistolare.

Il progetto cesiano di una Accademia che superasse non solo i confini di una città, ma addirittura anche quelli di un paese, rappresenta indubbiamente l'anticipazione di una tendenza che pochi decenni dopo si svilupperà in tutta Europa. Il Principe dei Lincei giunge anzi a vagheggiare tutta una serie di sedi distaccate dall'Accademia (i Licei), situate praticamente in tutto il mondo e rette ognuna da un Viceprincipe. Oltre alle sedi di Roma e Napoli, le uniche effettivamente realizzate[187], il *Linceografo* parla, tra le altre, di Padova, Vienna, Colonia, Augusta, Parigi, Lovanio, dell'Asia, dell'Africa e delle Indie occidentali[188]. Ma come si diceva poc'anzi, se pur l'Accademia ambisce ad essere costituita da studiosi di ogni parte della terra (purché cattolici, s'intende!), assai selettivo è di contro il meccanismo di cooptazione. Affaticarsi nei «principii propagativi» dell'Accademia, come sostiene il Cesi, significa provocare un rialzo delle domande di ammissione e, conseguentemente, ampliare anche le possibilità di scelta. Il numero dei Lincei viene di certo tenuto volutamente piuttosto basso sia «per far anco nascer... il zelo di questa strettezza e rarità»[189], come per una costante cautela di tipo politico, ma non sono evidentemente questi gli unici motivi; gli è proprio che per venir ammessi nell'Accademia cesiana occorre essere in possesso di determinati requisiti, non è cioè sufficiente proclamarsi semplice-

[187] Sulla travagliata vicenda della ricerca e dell'acquisto di un palazzo da adibire a sede del Linceo napoletano cfr. *ibidem*, fasc. II, *passim*; sugli studiosi appartenenti al liceo meridionale cfr. GABRIELI, 1938 (a).

[188] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, cc. 146-147; ma si vedano anche i numerosi accenni ne *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942.

[189] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 664 (514: lettera di Federico Cesi a Giovanni Faber).

mente scienziati: è necessario essere scienziati di un certo tipo. In sostanza, stando alle parole del Winther che riportano però fedelmente il pensiero del Cesi, coloro che aspirano a ricevere il titolo di Linceo «bisogna che siano valenthuomini o ch'abbino stampato, over che s'habbi gran ragguaglio de loro dottrina, che prometti in futurum frutto segnalatissimo»[190].

Come si vede accanto al solito, determinante valore dato alla produzione scritta, ci si preoccupa anche della «dottrina», cioè del valore scientifico dell'aspirante Linceo. Prima di ammettere nell'Accademia nuovi soggetti si istruisce una sorta di indagine: «E faremo che questi che si riceveranno si pigli informatione, e si formi processo, che sia eccellente in qualche professione, e raro nell'esser suo: se sia far lectione in alcuna città principale, e stampati anche libri, e approbati dal mondo, e simili cose, che si ci penserà»[191]. Il requisito principale che si richiede è, senza alcun dubbio, quello di essere 'sintonizzati' con tutti gli altri Lincei e con le ricerche che essi conducono, di non mostrarsi, in sostanza, schiavi della tradizione, rifiutando il metodo sperimentale. Questo è il vero elemento discriminante: la candidatura del napoletano Giulio Cesare Lagalla, che da «gran pezzo... ha mostrato desiderio d'esser Linceo», viene respinta perché egli è «troppo giurato Peripatetico» e la sua opera (*De phoenomenis in orbe lunae...*) non appare soddisfacente[192]. È inoltre costume accademico che, su ogni eventuale nuova iscrizione, tutti i Lincei diano il loro parere, in modo che si possa procedere solo in presenza di un accordo totale:

«Quest'è il modo che s'usa; e mi par necessario, consistendo la forza e vigor della nostra impresa ne l'union e stretto vincolo de gli animi, che si conserva con l'amore che, dandosi un fratello a tutti, tutti siano prima informati e richiesti a concorrer favorevolmente,

[190] *Ibidem*, p. 926 (766: lettera di Giovan Battista Winther a Giovanni Faber).

[191] *Ibidem*, fasc. II, p. 225 (122: lettera di Giovanni Battista Della Porta a Federico Cesi).

[192] *Ibidem*, p. 413 (302: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

acciò v'habbiano parte, ne siano contenti e vedano che il negotio camina ordinatamente»[193].

Chi, in fondo, nonostante la frase riportata poco sopra, anche su questi aspetti rimane estraneo o, comunque, non comprende fino in fondo il nuovo spirito e il rigore che animano l'Accademia Lincea, è il vecchio Della Porta[194]. Dopo i giovanili entusiasmi lo stesso Cesi comprende che il napoletano, soprattutto se messo a confronto con la figura di Galileo, è, per molti aspetti, uno scienziato di un'altra epoca, del passato, e tenderà, pertanto, a farne sempre più col tempo un semplice vanto formale dell'Accademia, escludendolo, di fatto, da ogni momento realmente decisionale[195]. Mentre il *Linceografo* espressamente prevede che dei Lincei possano far parte non solo i nobili di nascita, ma anche coloro che tali sono diventati per propria virtù («litteris, ac

[193] *Ibidem*, p. 456 (352: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[194] Non a caso lo scienziato napoletano entrerà anche a far parte di una Accademia tanto diversa da quella lincea, come quella degli Oziosi, il cui programma culturale mirava «non alla discussione o alla ricerca di carattere scientifico-teorico, ma all'esclusivo conseguimento d'un effetto di stupefatta ammirazione in primo luogo per l' 'abilità' della trattazione»: così QUONDAM, 1975, p. 251.

[195] «Quanto all'istesso Porta, è necessario che in questo fatto del mandar i secreti, et in molt'altre cose, ella meco compatisca alla sua età ottogenaria inferma, che le cagiona che trasanda e non pensa molte cose»: così il Cesi a Galileo in *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 369 (255). Anche al Campanella in fondo, che pure il Colonna definisce «buono amico», i Lincei sembrano guardare come a uno studioso sorpassato e dal quale, quindi, poco hanno da imparare. Sebbene non così duro, il loro atteggiamento è simile a quello di Mersenne che del filosofo calabrese scriveva seccamente al Peiresc: «Où j'ay appris qu'il ne nous apprendra rien dans les sciences»: cit. in LENOBLE, 1971^2, p. 41. Del Campanella, peraltro, riferisce Cesi a Galileo: «Egli mostra gustar poco delle matematiche; e le sue cose sogliono andar in volta a pezzi, e restar soppresse in mano de' particolari»: *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 400 (289). Sull'accoglienza riservata a Campanella in Francia dal circolo di Mersenne e Cartesio, si veda, oltre all'opera del LENOBLE, 1971^2, pp. 40-43, YATES, 1969, pp. 426-428; sui rapporti tra Campanella e vari Lincei, GABRIELI, 1928 (b). Le lettere inviate dal filosofo ad alcuni accademici sono reperibili oltre che ne *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, in CAMPANELLA, 1927.

ingenio»)[196], il Della Porta, invece, è soprattutto convinto dei vantaggi derivanti all'Accademia dalla presenza di «principi e cavaglieri riguardevoli»[197]. In perfetta sintonia con quanto generalmente avveniva nella penisola, egli si preoccupa solo degli aspetti esteriori dell'istituzione accademica, senza capire che invece il Cesi vuole farne un effettivo ed esclusivo luogo di studio e di ricerca. Nel proporre nuovi Lincei sembra prestare più attenzione alle cariche politiche, alla fama mondana dei personaggi, più che al loro effettivo valore scientifico. In stridente contrasto con la tradizionale riservatezza dei Lincei lo studioso napoletano è soprattutto preoccupato di far confezionare o ricevere «vesti di seta d'oro, o di broccato... giubbe e manti»[198]. Abituato al lavoro solitario, addirittura segreto, il Della Porta rimane insomma estraneo al precetto linceo della ricerca organizzata in comune e concepisce pertanto l'Accademia come un momento di gratificazione tutto mondano[199]. Ecco perché, col suo continuo proporre nuovi candidati, riesce a far letteralmente «disperare»[200] il Cesi che, al contrario, vuole, come visto, fondare l'Accademia su pochi, ma validi e seri studiosi[201].

Completamente diversa è invece l'intesa con Galileo. Le persone da lui proposte vengono senz'altro accettate tra i Lincei e sempre, con solerzia, il Cesi richiede il suo parere sui nuovi candidati. D'altronde quella di Galileo nell'Acca-

[196] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4 bis, c. 7.

[197] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 215 (113: lettera di Giovanni Battista Della Porta a Federico Cesi).

[198] *Ibidem*, p. 225 (122: lettera di Giovanni Battista Della Porta a Federico Cesi).

[199] Su questo cfr. più diffusamente OLMI, 1987.

[200] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 247 (137: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti): «Il Porta mi fa quasi disperare col pensar tuttavia ad altri Principi grandi, et trattarne».

[201] *Ibidem*, p. 218 (116: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei): «... il Porta non cessa scrivermi ch'io ammetta altri filosofi in Napoli ... ma in ciò io vado adagio per me stesso, et essendone ivi cinque, mi ci bastano». In un'altra lettera al Faber, Cesi definisce Della Porta «troppo prolifico»: *ibidem*, p. 249 (138).

demia non è una presenza di poco conto; non è un caso che, per bocca del Demisiani, lo scienziato toscano venga definito «monarcha de' letterati Lyncei»[202], dal momento che, sin dall'inizio, il suo programma scientifico verrà fatto proprio quasi dall'intera Accademia. Assai felice ci sembra l'espressione dell'Ecchio, allorché di Galileo dice che ha «a lincei occhi gionto sì avventurosi occhiali»[203]. Pur se è indubbiamente chiaro il riferimento all'invenzione del telescopio, la frase va interpretata in un significato ben più ampio: ai primitivi progetti e alle ancora confuse aspirazioni dei Lincei Galileo offre obiettivi precisi, concretezza, un metodo di lavoro assolutamente limpido. Gli occhiali da lui aggiunti determinano, infatti, non solo un potenziamento della vista degli occhi, ma anche e soprattutto di quella della mente, della capacità, cioè, di studiare, senza condizionamento alcuno, la natura e di scoprirne le leggi. Anche se Cesi, non solo per un probabile calcolo di natura politica, ma proprio per la profonda avversione verso ogni forma di vincolo aprioristico, respinge la definizione di 'copernicana' data alla sua Accademia[204], è chiaro che del programma galileiano i Lincei fanno la loro bandiera[205]. Solo così si capiscono le assicurazioni, date dallo stesso Cesi allo scienziato toscano,

[202] *Ibidem*, p. 259 (149: lettera di Giovanni Demisiani a Galileo Galilei).

[203] *Ibidem*, p. 473 (372: lettera di Giovanni Ecchio a Galileo Galilei).

[204] Cfr. *ibidem*, p. 489 (387: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

[205] Un solo esempio, forse non dei più probanti, ma sicuramente assai chiaro, che dimostra come, al pari di Galileo, nell'ambiente linceo fosse stato ormai colmato quel «ritardo della vista» che caratterizzava gli uomini del Cinquecento (cfr. FEBVRE, 1978, pp. 414-416). Mentre uno scienziato come Ulisse Aldrovandi, ancora pochi decenni prima, parla del colore come «un'ottima scala, et mezzo sicurissimo congionto con gl'altri accidenti cioè odore, sapore et tatto per venir in cognitione perfettissima de misti o siano perfetti o imperfetti» (BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, vol. I, c. 35v), Giovanni Battista Winther scrive nel 1624 al Faber di aver trovato nel corso di una «anatomia d'un Papilione ... certi filamenti truncati, li quali iustissimamente rassembravano nella substantia, colore, grandezza, larghezza et lunghezza, quelli vermiccuculi che in Germania si sogliono trovare e generarsi nel caccio vecchio...» (*Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 927). Lo studioso bavarese introduce quindi, rispetto ad Aldrovandi, nuovi parametri di analisi, basati sul senso della

che tutti i Lincei «moveranno contra suoi avversari»[206] e scriveranno sempre in suo favore[207], come l'invito posteriore del Cesarini a replicare al Sarsi e «altri malevoli» dal momento che costoro, attaccando Galileo, hanno anche offeso il «nome publico de' Lincei»[208]. Ed è sempre Cesarini a darci una conferma del ruolo fondamentale giuocato da Galileo all'interno dell'Accademia, allorché, scrivendogli, definisce i Lincei una «radunanza da me sempre riverita per molti titoli, ma particolarmente, per risplendere in fronte di essa il nome di V.S.»[209].

Altrettanto significativi sono gli sforzi compiuti, particolarmente da Cesi, Cesarini e Ciampoli, per cercar di evitare un eventuale conflitto tra scienza e fede, cioè, in concreto, tra Galileo e le autorità ecclesiastiche; Ciampoli, avuta notizia dell'uscita in Napoli dell'opera del carmelitano Paolo Antonio Foscarini, «che tratta non esser contrario alle Scritture Sacre et alla religione cattolica l'opinione del moto della terra e dalla stabilità dal sole», comunica allo scienziato toscano che farà «il possibile per trovarne uno e mandarglielo...»[210], manifestando con ciò il proprio vivo desiderio di trovare altri punti di sostegno a quella che, sul problema, era l'opinione generale dei Lincei.

Proprio anche questa costante azione svolta a sostegno di Galileo mette bene in luce l'intelligenza e la modernità dei tre Lincei sunnominati. Come Cesi non scienziati *stricto sensu*, ma dilettanti o, se vogliamo, semplici cultori della

vista, che non possono non ricollegarsi alla distinzione, giusto operata un anno prima ne *Il Saggiatore* da Galileo, tra qualità primarie e secondarie. Sulla distinzione galileiana cfr. almeno PASQUINELLI, 1968, pp. 110-120 e CROMBIE, 1972; sull'avvento di una «prospettiva intellettuale dedotta principalmente dalla vista», RAIMONDI E., 1974, pp. 3-56.

206 *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 278 (169: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

207 *Ibidem*, p. 210 (109: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

208 *Ibidem*, fasc. III, p. 768 (630).

209 *Ibidem*, p. 644 (503).

210 *Ibidem*, fasc. II, p. 492 (389).

materia, Cesarini e Ciampoli, vanno tuttavia senz'altro annoverati tra le vere forze trainanti dell'Accademia. In particolare la figura di Giovanni Ciampoli, a suo tempo giudicata non troppo benevolmente dal Gabrieli[211], ma poi positivamente rivalutata, anche al di là del campo strettamente letterario, soprattutto per merito del Raimondi, aspetta ancora di essere studiata in modo approfondito. Il fatto stesso che Tommaso Cornelio ricordi il Ciampoli, accanto, ad esempio, a un Cartesio, tra i rinnovatori della filosofia[212], testimonia la stima della quale il prelato godeva già tra gli scienziati del suo tempo. Lucidamente convinto che «sarebbe propriamente delirio insipido ripudiare la natura per maestra», egli è pure pronto a sostenere che «altra cosa è la fede, altra è la scienza, quella sì soggetta all'autorità, questa non crede ad altri che alla dimostrazione»[213]. I due campi devono restare nettamente separati e questo, si noti bene, a vantaggio non solo del progresso scientifico, ma anche della stessa religione. Il suo razionalismo religioso lo porta naturalmente a negare qualsiasi forma di conflittualità tra filosofia e teologia e anzi a rivendicare «alla Chiesa il progresso dell'intelligenza», evitando che la stessa si esponga «a pericoli derisi»[214]. Entusiasta delle nuove invenzioni, pronto ad accogliere con ammirazione i frutti di un progresso che ha «donato un mondo nuovo al mondo antico»[215], Ciampoli, non avendo una preparazione decisamente scientifica, conduce la sua battaglia tutta su di un più generale piano di politica culturale, con una costanza e una coerenza di pensiero che, ove si escluda il Cesi, forse non hanno pari all'interno dell'Accademia.

Iscritto nel 1622, anche il collezionista ed antiquario Cassiano dal Pozzo, pur limitando i suoi interessi scientifici ad una fortissima curiosità per il mondo della natura, è un altro di

[211] *Ibidem*, fasc. III, p. 539 (Introduzione).

[212] Cfr. TORRINI, 1977, p. 48.

[213] Cit. in *ibidem*, p. 49.

[214] Cit. in RAIMONDI E., 1961, p. 350 e p. 340 rispettivamente.

[215] Cit. in *ibidem*, p. 348.

quei Lincei che maggiormente lasciano la loro impronta sull'ultima, e per molti versi più intensa, fase di vita dell'Accademia, di cui condivide lo spirito affatto nuovo che l'anima[216]. In rapporto epistolare con alcune delle personalità più rilevanti della cultura soprattutto francese (Peiresc, Ménestrier, Naudé, Bourdelot), il dal Pozzo non manca mai di rendersi utile all'Accademia: da Fontainebleau segnala ai Lincei la presenza di «raccolte curiose di cose naturali e massime dell'Indie», nonché le opere di Francesco Bacone, autore, afferma, che «se non stesse in Inghilterra vorrei facessimo ogn'opera d'averlo dalla nostra»; a Parigi fa «ritrarre un serpe stravagantissimo» e altri animali[217], in Spagna, all'Escuriale, ricopia il testo originale latino della parte zoologica dell'opera di Francesco Hernandez.

Certo è presente ancora in parte nel dal Pozzo, come nello stesso Cesi, quella predilezione tutta particolare per il raro, l'esotico, l'assolutamente eccezionale così diffusa già tra gli scienziati e i collezionisti cinquecenteschi e sulla quale ci siamo in precedenti capitoli lungamente soffermati. Il museo cesiano, ad esempio, con la coesistenza di *naturalia* e *artificialia*, conserva indubbiamente molte delle caratteristiche della *Wunderkammer*: accanto ad astrolabi, compassi, quadranti, coccodrilli, conchiglie, corna di rinoceronte, troviamo pietre preziose, archi e scarpe turchesche, quadri, statuette, medaglie[218]. Ma se la raccolta, continuando una tradizione oramai radicata, può in fondo proporsi anche come

[216] Attorno all'importante figura di Cassiano, sulla quale poco altro esisteva oltre al vecchio lavoro di LUMBROSO, 1874, agli studi pionieristici di Francis Haskell e ad alcune indicazioni di RIZZA, 1965, *passim*; RIZZA, 1976, si è finalmente destato, negli ultimissimi anni e con ottimi risultati, l'interesse degli studiosi. Cfr.: JENKINS, 1987; NAPOLEONE, 1987; NICOLÒ-SOLINAS, 1987; *Cassiano dal Pozzo*, 1989; *Il museo cartaceo*, 1989; PEIRESC, 1989; JAFFÉ, 1989; NICOLÒ, 1991. Più in particolare sulle sue collezioni cfr. SPARTI, 1990 (a), (b), (c) e SPARTI, 1992.

[217] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, pp. 1060-1061 (863: lettera di Cassiano dal Pozzo e Giovanni Faber).

[218] ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 32, cc. 84v-88v; a c. 89r un elenco di strumenti matematici, già pubblicato da GABRIELI, 1928 (a), pp. 226-227, n. 1. Cfr. NICOLÒ-SOLINAS, 1986.

luogo di svago, nella pratica quotidiana di lavoro, Cesi e compagni più che allo studio degli oggetti naturalistici esotici o mostruosi, si dedicano a quello degli animali e delle piante più comuni, degli insetti più piccoli e apparentemente insignificanti[219]. La normalità, tutto ciò che circonda l'uomo nella vita di ogni giorno, acquista agli occhi dei Lincei una profonda dignità: tutto è natura e tutto richiede di essere indagato. Il microscopio, in particolare, offre agli accademici la possibilità di penetrare in un mondo pressoché sconosciuto: nell'osservare con questo strumento una comune mosca, il Faber rimane «attonito»[220]; l'occhio dello stesso insetto «fa stupire» Fabio Colonna[221]. È un senso di profondo sbalordimento, di vivo entusiasmo, che discende immediatamente dall'osservazione diretta, dall'aver colto, per la prima volta, aspetti del tutto ignorati della realtà. Come acutamente rilevava il Getto, in questi scienziati del Seicento la meraviglia non è più lo scopo, il proposito dell'indagine, ma l'inevitabile conseguenza della stessa; non l'occultamento delle cause è fonte di meraviglia, secondo quanto affermava Della Porta, ma, al contrario, il loro pieno disvelamento[222]. Anche tra i Lincei e, ad esempio, un naturalista cinquecentesco come Aldrovandi, che pure era per un'ampia divulgazione dei risultati delle sue ricerche e non disdegnava affatto lo studio dei fenomeni più comuni della realtà, è

219 Così si esprimeva il Cesi in un suo appunto dal titolo *De Minimorum Magnitudine*: «Nostrum dictum: Minima cura, si maxima vis. Quod omnia quidem in minimis consistere videantur. Diligentia ipsa circa minima esse debeat, nec alio unquam modo maxima resultent, nisi ex ipsis minimis, quae nisi quis cognoscat, colligat, habeat, nunquam magna nedum maxima adsequuturus sit. Ducimus per omnes scientias, artesque et omnia humana, ut minimorum magnitudo penitus elucescat, et sedulitas ac diligentia universa in minimorum cura ac observatione sita sit, illustria exempla, ex parva scintilla incendia maxima: e guttulis stillantibus flumina; ex micis arenulisque vastus cumulus etc.» (cit. in GABRIELI, 1938 (b), p. 686).

220 *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. III, p. 875 (743: lettera di Giovanni Faber a Federico Cesi).

221 *Ibidem*, fasc. IV, p. 1047 (852: lettera di Fabio Colonna a Giovanni Faber).

222 GETTO, 1969, pp. 420-425.

possibile tracciare un solco abbastanza netto. Per la verifica basta, rimanendo pure a un livello tutto sommato piuttosto superficiale, un confronto tra i libri posseduti dallo scienziato bolognese e quelli del Cesi. Anche quella del Principe dei Lincei non è certo una biblioteca rigorosamente specializzata, ma, pressoché assenti testi come quelli di teratologia, tanto ricercati invece da Aldrovandi, non manca, si può dire, alcuna delle opere più importanti della cultura cinque-seicentesca. Non sono assenti testi fondamentali di tecnica e meccanica come la *Pirotechnia* del Biringuccio, il *De re metallica* di Giorgio Agricola, i *Mechanicorum libri* di Guidobaldo del Monte, le *Diverse et artificiose macchine* di Agostino Ramelli; opere significative per l'anatomia e la medicina come quelle di Vesalio e Falloppio; i voluminosi lavori dei naturalisti cinquecenteschi (Rondelet, Gesner, Aldrovandi, Salviani); opere di Ramo, Cardano, di Bernardino Telesio e del Patrizi; il *De revolutionibus* di Copernico (nella prima edizione di Norimberga, 1543), i lavori astronomici di Tycho Brahe e di Keplero; il *De Magnete* di Gilbert[223]. Appare evidente come il Cesi si sia preoccupato da un lato di avere le opere più importanti prodotte nel secolo XVI, dall'altro di tenere costantemente aggiornata la sua biblioteca – che era poi anche quella dei Lincei – con i risultati migliori del pensiero scientifico a lui contemporaneo.

Un'altra cura del Cesi – e che, peraltro, era già dell'Aldrovandi e di tanti altri naturalisti cinquecenteschi – è quella di dotare i libri scritti dagli accademici di un ricco apparato iconografico. Non è il caso di soffermarci troppo su questo aspetto, dal momento che di esso ha già fornito una penetrante interpretazione Ezio Raimondi[224]; basterà ricordare che sin dal 1605 Cesi, allora ventenne, stimava «stampe e figure, cosa utilissima alli componimenti Lyncaei»[225]. Ma perché le

[223] Si vedano gli inventari della biblioteca in ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 13; Ms 32, cc. 11r-82v. Cfr. GABRIELI, 1938 (c); CAPECCHI, 1986 e *L'Accademia dei Lincei*, 1991, pp. 131-149.

[224] RAIMONDI E., 1974, pp. 24-35.

[225] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. I, p. 64 (24: lettera di Federico Cesi a Francesco Stelluti ed Anastasio de Filiis). Per Cesi la pittura

figure costituiscano non un semplice ornamento, ma parte integrante del discorso scientifico, occorre che esse rappresentino fedelmente l'oggetto naturale e stiano sempre in intima connessione col testo[226]. Se nel biennio 1618-19 Cesi mantiene in casa sua, ad Acquasparta, l'incisore di origine tedesca Giorgio Nuvolostella[227], è proprio per poterlo maggiormente sorvegliare, per evitare quanto più possibile ogni iniziativa personale dell'artista, ogni compiacimento estetico, cioè, a svantaggio del rigore scientifico. I pittori e gli intagliatori devono limitarsi a eseguire minuziosamente e passivamente le indicazioni dello scienziato ed è a quest'ultimo che spetta, comunque, il giudizio definitivo. «Il pittore credo che sarà al fine della sua fatiga di pigliar i disegni delle piante, et le gioverà molto l'occhio di V. S.»: così scrive Cesi al Faber nel 1612[228], esplicitando in modo chiaro l'importanza fondamentale attribuita alla supervisione dell'uomo di scienza[229].

Quello della documentazione grafica della realtà naturale fu probabilmente il settore di ricerca in cui Cesi e i Lincei

doveva essere «filosofica», cioè finalizzata alla conoscenza; scriveva egli in un appunto: «Indirizzo della pittura, e suo studio, non solo a dilettation semplice, il che è vanissimo abuso, ma a giovamento di viva et efficace disciplina e piacer di molta utilità» (cit. in GABRIELI, 1938 (b), p. 688).

[226] *Ibidem*, fasc. IV, p. 1177 (974: lettera di Fabio Colonna a Francesco Stelluti): «Bisogna veder se il pittore della foglia del Pepe ha espresso quel che si dice nell'annotazione mia».

[227] L'artista giunge nella residenza del Cesi il 20 luglio 1618 «per intagliar le figure dell'animali del libro Mexicano delle quali ha pattuito intagliarne otto il mese» e, dopo varie discussioni sul compenso, sottoscrive un contratto definitivo il 30 novembre 1619: ANLR, *Archivio Linceo*, Ms 4, cc. 374r-375v. In precedenza il Cesi si era avvalso dell'opera della romana Isabella Parasoli: cfr. BAGLIONE, 1642, pp. 394-396.

[228] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 191 (98).

[229] Varrà pure la pena di ricordare che proprio il Faber era in stretti rapporti d'amicizia con molti artisti nordici operanti a Roma quali Rubens, Brill, Elsheimer, Filippo Napoletano: cfr. GABRIELI, 1932 (c). Tra costoro, oltre a Filippo Napoletano, di cui già abbiamo parlato, l'Elsheimer in particolare manifestava profondi interessi scientifici: cfr. OTTANI CAVINA, 1976 (ma cfr. anche ANDREWS, 1977: «It was to Faber's circle

raggiunsero i risultati più rilevanti e originali. La scoperta, pochi anni or sono, nella Biblioteca dell'Institut de France a Parigi, di otto codici manoscritti in-folio contenenti, in circa 1900 carte, immagini di funghi, piante e fiori[230], crediamo sia un evento di straordinaria importanza e, come tale, in grado di aprire nuove prospettive agli odierni studi sull'Accademia, nonché di far sorgere fondate perplessità attorno ad alcune recenti ricerche, che pur motivate dalla giusta esigenza di rimeditare e ridimensionare talune ricostruzioni della storiografia precedente di tono eccessivamente nazionalista e agiografico, hanno però finito di fatto per negare, in modo quasi aprioristico, ogni valore all'esperienza lincea o per presentare il Cesi come un semplice mecenate-padrone[231]. I volumi parigini costituiscono infatti nel loro insieme quel dettagliato inventario iconografico del mondo vegetale, che, promosso dal Principe dei Lincei a partire dal 1623, avrebbe dovuto costituire, tramite il procedimento incisorio, l'apparato illustrativo della parte botanica (*Syntaxis plantaria*) di quella sua enciclopedia della natura (*Theatrum totius naturae*) che aveva iniziato a progettare attorno al 1615 e della quale lo stesso *Apiarium* e le *Tabulae phytosophicae* avevano rappresentato una anticipazione. Il confronto fra questo *corpus* e quelli fatti apprestare dai naturalisti cinquecenteschi si risolve a tutto favore del metodo cesiano, del metodo, cioè, di Galileo applicato alla ricerca botanica: i vari esemplari sono spesso «raffigurati sotto diverse angolazioni e in alcuni casi nelle diverse fasi del loro ciclo biologico (accrescimento, fioritura, fruttificazione, ecc.), con grande ricchezza di dettagli morfologici, relativi soprattutto alla struttura del fiore, del frutto e più in generale degli organi della riproduzio-

that Elsheimer found his way»). Ben documentati sono comunque i rapporti intrattenuti da vari Lincei con personalità artistiche, anche di primo piano; oltre a quello tra Galileo e il Cigoli, ricordiamo almeno il profondo legame tra Cassiano dal Pozzo e Nicolas Poussin, più volte ricordato da BELLORI, 1976.

230 Cfr. UBRIZSY, 1980; ALESSANDRINI-DE ANGELIS-LANZARA, 1986; DE ANGELIS-LANZARA, 1986; DE ANGELIS, 1986, pp. 76-82.

231 Alludiamo in particolare, oltre al lavoro di GARDAIR, 1981, a quello di WESTFALL, 1983.

ne... In molti casi l'indagine risulta effettuata con l'impiego del microscopio, talvolta anche previa dissezione del campione»[232]. Le figure, acquerellate a colori o eseguite a penna, sono spesso accompagnate da note manoscritte, per lo più autografe del Cesi, con le quali vengono designati i vegetali rappresentati e indicati il luogo e la data della loro raccolta (figg. 54-55).

Se la mancata realizzazione e pubblicazione del *Theatrum totius naturae* impedì sfortunatamente a questa straordinaria – e probabilmente, a quei tempi, unica – ricerca di tipo iconografico di avere un'ampia circolazione, sappiamo invece che da quei «disegni delle piante», di cui Cesi parlava al Faber nella lettera poco sopra ricordata, si sarebbero poi ricavate le incisioni per il *Tesoro messicano*, un'opera che, dopo lunghe peripezie, riuscì a vedere la luce solo nel 1651, a distanza, cioè, di più di vent'anni dalla morte del Cesi. Con questa pubblicazione alcuni Lincei superstiti (Cassiano dal Pozzo e, soprattutto, Francesco Stelluti) portarono a termine una impresa iniziata alcuni decenni prima, anche se oramai, fin dall'inizio degli anni trenta, si era di fatto conclusa la parabola dell'Accademia. Ora senz'altro accettabile è che la fine dell'istituzione lincea sia da porre in stretta relazione con la morte del suo fondatore e con il dramma galileiano, tuttavia ci pare non vada pure sottovalutato il ruolo giuocato da altre ragioni di carattere politico, tali da rendere auspicabile, per l'autorità papale, una progressiva scomparsa dell'Accademia.

Scrivendo agli inizi del 1612 al Faber, Cesi, dopo aver esaltato la diligenza e la cura degli stampatori tedeschi, così prosegue: «... mi sono sì ben doluto di non potermi trovar in Germania, ove fioriscono tutte le professioni et scienze, et sono tanti grand'huomini. Ben pol V.S. credermi, che sa quanto io sia germanofilo»[233]. Che queste espressioni di stima fossero sincere è dimostrato, ci pare, anche dal fatto che

[232] De Angelis-Lanzara, 1986, p. 254; De Angelis, 1986, p. 78.

[233] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. II, p. 194 (100); ma si veda anche pp. 284-285 (176: lettera di Federico Cesi a Galileo Galilei).

tra gli studiosi non italiani accettati fra i Lincei, i tedeschi erano in netta maggioranza e uno di loro, proprio il Faber, ricopriva, come Cancelliere, la carica accademica più importante dopo il Cesi. Un altro tedesco, il noto polemista Gaspare Scioppio, pur non appartenendo all'Accademia, godeva di grande apprezzamento e amicizia presso molti Lincei[234]. Non solo era in stretto rapporto con i suoi connazionali (Welser, Schreck, Faber), ma anche con Cesi, Persio, Cesarini, Ciampoli, Cassiano dal Pozzo, Giusto Ricchio, Demisiani e Galileo[235]. Alle espressioni di stima dei Lincei lo Scioppio, d'altronde, non mancava di ricambiare: nel «Catalogus virorum doctorum in Italia quos a Pontifice ornari ex animi sententia dignos censeo» che si trova nella sua *Philotheca*, egli destinava ben quattro citazioni, su un totale di quaranta, ad altrettanti Lincei: Cesarini, Ciampoli, Faber, Cesi[236]. Col Faber in particolare l'amicizia era fortissima: lo Scioppio gli scrive quasi settimanalmente durante la sua missione in Germania nel 1607-1609, per organizzare la Lega cattolica[237]. Il Cancelliere dei Lincei rappresentava peraltro un punto di riferimento costante per tutte le personalità politiche tedesche in visita a Roma; anche di quelle protestanti che, con opera di proselitismo, cercava di guadagnare alla religione e alla causa cattolica[238]. Un altro Linceo, Marco Welser di Augusta, era uno dei maggiori rappresentanti

[234] Sullo Scioppio si veda GABRIELI, 1928 (b); GABRIELI, 1940 (b); MORANDI, 1929; MORANDI 1933; ma soprattutto D'ADDIO, 1962. Sulla sua opera storica cfr. anche BERTELLI, 1973, pp. 26-31.

[235] Cfr. D'ADDIO, 1962, *passim*; ma si vedano anche i riferimenti allo Scioppio in *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942.

[236] La *Philotheca* è pubblicata in appendice a D'ADDIO, 1962, pp. 609-670; i riferimenti ai Lincei alle pp. 654, 656-657.

[237] Cfr. D'ADDIO, 1962, p. 82, n. 84 e *passim*. Sul Faber si veda GABRIELI, 1933.

[238] Cfr. D'ADDIO, 1962, pp. 22-24: ma cfr., ad esempio, *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, p. 1095 (896: lettera di Giovanni Faber ad Agostino Oreggi): «... atteso che io pretendo d'havere fatto un servitio segnalatissimo alla Sede Apostolica, havendo da 25 anni in qua cercato sempre di riconciliare li Principi Protestanti Germani et tenerli in divotione verso questa Santa Sede... ».

della politica cattolica in Germania e i suoi frequenti contatti con lo Scioppio appaiono ampiamente giustificati, dal momento che quest'ultimo era proprio il più fervente propugnatore della Lega cattolica e cercava di convincere il papato ad assumere una politica tutta filoimperiale. Insomma tramite i legami con lo Scioppio sembra che parecchi tra i Lincei si trovassero di fatto, pur se forse inconsapevolmente, ad appoggiare la causa del partito cattolico tedesco e quindi della Spagna e degli Asburgo. L'avvento al soglio pontificio di Maffeo Barberini segnò, come noto, sul piano politico un deciso avvicinamento della Chiesa alla Francia, contro le tendenze egemoniche della Casa d'Asburgo. Progressivamente la fortuna dello Scioppio, anche a causa della sua polemica antigesuitica e antinepotistica, incomincia a declinare sino a che, tra il 1630 e il 1632-33, la sua carriera politica può dirsi del tutto conclusa. Sarà forse una pura coincidenza, ma non si può fare a meno di rilevare che proprio tra queste due date – dalla morte del Cesi al processo di Galileo – si esaurisce anche l'esperienza dell'Accademia Lincea. Se poi l'allontanamento del Ciampoli da Roma fu effettivamente dovuto non solo all'appoggio dato a Galileo, ma, come afferma il Pastor, anche alle sue relazioni con il partito spagnolo del Cardinale Borgia[239], non sarà del tutto fuori luogo ipotizzare l'esistenza di un preciso interesse di Urbano VIII a por fine a una Accademia che, almeno nella persona di alcuni suoi membri, portava avanti, anche al di là del piano strettamente culturale, una politica contraria a quella della Santa Sede. Non a caso sarà proprio il Cardinal Nipote Francesco Barberini, rifiutando con scuse pretestuose, dopo la morte di Cesi, la carica di Principe dell'Accademia, a troncare bruscamente ogni speranza di sopravvivenza dell'istituzione lincea[240]. Chi, tra i Lincei, si era illuso di non

[239] PASTOR, 1961, pp. 913-914; FAVARO, 1902-1903, p. 127. Anche il Favaro, però, si rifaceva alla precedente supposizione di GREGOROVIUS, 1879, p. 107.

[240] *Il Carteggio Linceo*, 1938-1942, fasc. IV, p. 1228 (1021: lettera di Francesco Stelluti a Galileo Galilei); p. 1230 (1023: lettera di Galileo Galilei a Cesare Marsili); p. 1231 (1025: lettera di Francesco Stelluti a Galileo Galilei).

compromettersi, di non ricever danno alcuno per il fatto di operare in favore di una causa cattolica, non aveva saputo realisticamente valutare quanto, anche nello Stato della Chiesa, le ragioni della politica potessero prevalere su quelle della difesa della fede.

Al di là comunque delle ultime osservazioni fatte, è chiaro che la fine dell'Accademia lincea va soprattutto ascritta al suo programma culturale troppo avanzato, programma che, nonostante le mille cautele di un Cesi, portava in sé potenziali elementi disgregatori per quel monopolio del sapere che assolutamente la Chiesa voleva continuare a detenere. Certo non è che con il processo a Galileo abbia fine in Italia la ricerca scientifica, né che la stessa subisca notevoli scadimenti qualitativi. Grandi figure di scienziati non mancheranno nel Seicento come nel Settecento, ma la loro sarà una ricerca sempre più specialistica, dal momento che ormai radicalmente mutato era il rapporto tra scienza e cultura in generale. Così pure il progetto dell'Accademia lincea di rappresentare una valida alternativa a un insegnamento scientifico universitario ampiamente superato, non troverà, per lungo tempo ancora, realizzazione. Quando nel 1709 Luigi Ferdinando Marsili, prima di fondare l'Istituto delle scienze, tenterà di proporre una riforma dello Studio bolognese, una volta preso atto che «L'Italia da' stranieri per la parte delle scienze, ormai si mette in oblivione»[241], non avrà in fondo motivazioni troppo dissimili da quelle di un ragazzo diciottenne che circa un secolo prima, tra infinite difficoltà, aveva tentato una esperienza d'avanguardia, tesa a mantenere l'Italia nel grande circuito della cultura europea.

[241] MARSILI, 1930, p. 407. Sul Marsili, l'Istituto delle Scienze e la cultura scientifica bolognese tra Sei e Settecento, ricordiamo solo gli ultimi contributi, rimandando ad essi per una ulteriore bibliografia: *I materiali dell'Istituto*, 1979; CAVAZZA, 1990.

Bibliografia

Bibliografia

ABEL G., *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin-New York 1978.

Accademia (L') dei Lincei e la cultura europea nel XVII secolo. Manoscritti - Libri - Incisioni - Strumenti scientifici, cat. della mostra a cura di A.M. Capecchi, C. Forni Montagna, P. Galluzzi, A. Nicolò, G. Paoloni, Roma 1991.

Accademia (L') Nazionale dei Lincei nel CCCLXVIII anno della sua fondazione, nella vita e nella cultura dell'Italia unita (1871-1971), a cura di R. Morghen, Roma 1972.

ACCORDI B., *Michele Mercati (1541-1593) e la Metallotheca*, in «Geologica romana», XIX, 1980, pp. 1-50.

ACIDINI LUCHINAT C., *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, in «Paragone», XXXI, 1980, n. 359-361, pp. 141-175.

ACIDINI LUCHINAT C., *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, XI, pp. 161-200.

ACOSTA Gioseffo, *Historia naturale e morale delle Indie... Nuovamente tradotta della lingua Spagnuola nella Italiana da Gio. Paolo Galucci Salodiano Academico Veneto*, Venezia 1596.

AGNELLO G., *Il Museo Biscari nella storia della cultura illuministica italiana del Settecento*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», serie IV, X, 1957, pp. 142-159.

Agrumi, frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo, Firenze 1982.

AIMI A. - BASSANI E., *Mirabilia orbis*, in «Kos», III, 1986, n. 24, pp. 39-53.

AITON A.A., *The Impact of the Flora and Fauna of the New World during the Sixteenth Century*, in «Chronica Botanica», XII, 1949, pp. 121-125.

ALBERTI Giovanni Battista, *Discorso dell'origine delle Accademie pubbliche, e private, e sopra l'impresa de gli Affidati di Pavia*, Genova 1639.

ALBERTI Leon Battista, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1960-1973, 3 voll.

ALBERTINI R., von, *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, Torino 1970.

ALBÒNICO A., *Il Cardinal Federico «americanista»*, Roma 1990.

Alcune lettere inedite del Generale Conte Luigi Ferdinando Marsigli al Canonico Lelio Trionfetti per la fondazione dell'Istituto delle Scienze di Bologna, pubblicato dal Prof. G. Bianconi, Bologna 1849.

ALDROVANDI Ulisse, *Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, in L. MAURO, *Le Antichità della Città di Roma*, Venezia 1562, pp. 115-315 (prima ed. 1556).

ALDROVANDI Ulisse, *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*, Bologna 1599.

ALDROVANDI Ulisse, *Ornithologiae Tomus alter*, Bologna 1600.

ALDROVANDI Ulisse, *De Animalibus Insectis Libri septem*, Bologna 1602.

ALDROVANDI Ulisse, *De piscibus Libri V. et de Cetis Lib. unus*, Bologna 1613.

ALDROVANDI Ulisse, *Monstrorum historia*, Bologna 1642.

ALDROVANDI Ulisse, *La vita di Ulisse Aldrovandi cominciando dalla sua natività sin'a l'età di 64 anni vivendo ancora*, a cura di L. Frati, in *Studi intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1907, pp. 1-27.

ALDROVANDI Ulisse, *Avvertimenti del dottore Aldrovandi all'Ill.mo e R.mo Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, II, pp. 511-517.

ALDROVANDI Ulisse, *Modo di esprimere per la pittura tutte le*

cose dell'universo mondo. Enarrazione di tutti i generi principali delle cose naturali et artificiali che ponno cadere sotto la pittura per Ulisse Aldrovandi professore publico all'Ill.mo e Rev.mo Mons. il Cardinale Paleotti, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano - Napoli 1981, I, pp. 923-930.

ALESSANDRINI A., *Cimeli Lincei in mostra nella Biblioteca Accademica*, in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VIII, XI, 1956, fasc. 7-10, pp. 220-251.

ALESSANDRINI A. (a), *Documenti lincei e cimeli galileiani esposti nella mostra organizzata nella Biblioteca Accademica*, in *Galileo Galilei. Celebrazioni del IV centenario della nascita*, Roma 1965, pp. 145-229.

ALESSANDRINI A. (b), *Un personaggio della rinascenza: Galileo Galilei linceo. Origini cattoliche dell'Accademia*, in «Studi cattolici», 1965, nn. 52-53, pp. 35-44.

ALESSANDRINI A., *Giovanni Heckius Linceo e la sua controversia contro i protestanti*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXX, 1976, pp. 363-404.

ALESSANDRINI A., *Cimeli Lincei a Montpellier*, Roma 1978.

ALESSANDRINI A. (a), *Originalità dell'Accademia dei Lincei*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma 1986, pp. 77-177.

ALESSANDRINI A. (b), *Francesco Stelluti e l'Accademia dei Lincei*, in *Francesco Stelluti Linceo da Fabriano*, Fabriano 1986, pp. 23-139.

ALESSANDRINI A. - DE ANGELIS G. - LANZARA P., *Il 'Theatrum plantarum' di Federico Cesi nella Biblioteca dell' 'Institut de France'*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Fis. Mat. e Nat., serie VIII, LXXVIII, 1986, pp. 315-325.

ALGAROTTI Francesco, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, in Id., *Opere*, Venezia 1791-1794, VIII, pp. 353-374.

ALLEGRI E. - CECCHI A., *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von U. Thieme und F. Becker, Leipzig 1907-1947, 36 voll.

ALMAGIÁ R., *Le pitture geografiche murali della terza loggia e di altre sale vaticane*, IV, Città del Vaticano 1955.

ALPERS S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, London 1983.

AMBROSINI F., *Paesi e mari ignoti. America e colonialismo europeo nella cultura veneziana (secoli XVI-XVII)*, Venezia 1982.

AMEISENOWA Z., *The problem of the Ecorché and three anatomical models in the Jagiellonian Library*, Varsavia 1963.

Amerique (L') vue par l'Europe, cat. della mostra, Paris 1976.

ANDERSON F.S., *An Illustrated History of the Herbals*, New York 1977.

ANDREWS K., *Adam Elsheimer. Paintings - Drawings - Prints*, Oxford 1977.

APOSTOLIDÈS J.-A., *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.

ARBIZZONI G., *Note su Giovanni Andrea Palazzi e i «Discorsi sopra l'imprese»*, in «Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition», VI, 1983, pp. 9-18.

ARCANGELI F., *Sugli inizi dei Carracci*, in «Paragone», VII, 1956, fasc. 79, pp. 17-48.

ARNOLDUS Christophorus, *Epistola de rei medicae simul ac nummariae scriptoribus praecipuis*, in P. PARISIUS, *Rariora Magnae Graeciae Numismata ... altera editione renovata Accurante Joh. Georgio Volckamero Med. D.*, s.l. 1683.

Arte della caccia. Testi di falconeria, uccellagione e altre cacce, a cura di G. Innamorati, Milano 1965, I.

ARTEMIDORO, *Dell'interpretatione de sogni novamente di Greco in volgare tradotto per Pietro Lauro Modonese*, Venezia 1542.

ARTIOLI N. - MONDUCCI E., *Gli affreschi di Camillo Procaccini e Bernardino Campi in San Prospero di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1986.

ASOR ROSA A., *La cultura della controriforma*, Bari 1974 (ediz. autonoma del testo comparso nel vol. V, t. I de *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, Bari 1974).

ATKINSON G., *Les nouveaux horizons de la Renaissance française*, Paris 1935.

AUGUSTIN Antonio, *Discorsi... sopra le medaglie et altre anticaglie divisi in XI dialoghi. Tradotti dalla lingua Spagnuola nell'Italiana*, Roma 1592.

AZZI VISENTINI M., *Il giardino dei semplici di Padova: un prodotto della cultura del Rinascimento*, in «Comunità», XXXIV, 1980, pp. 259-338.

AZZI VISENTINI M., *L'orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano 1984.

BACCI M., *Qualche opera del Ligozzi*, in «Paragone», LVII, 1954, pp. 51-53.

BACCI M., *Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina*, in «Proporzioni», IV, 1963, pp. 46-84.

BACCI P., *Don Giovanni de' Medici architetto e il «modello» per la facciata di S. Stefano dei Cavalieri in Pisa*, Pisa 1923.

BACON Francis, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, edited by M. Kiernan, Cambridge, Mass. 1985.

BACONE Francesco, *Opere filosofiche*, a cura di E. De Mas, Bari 1965, 2 voll.

BACONE Francesco, *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Torino 1975.

BADALONI N., *I fratelli Della Porta e la cultura magica e astrologica a Napoli nel '500*, in «Studi storici», I, 1959-1960, pp. 677-715.

BADALONI N., *Tommaso Campanella*, Milano 1965.

BAGLIONE Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642.

BALDINI E., *Simulacri, meraviglie, prodigi e mostruosità nella Dendrologia aldrovandiana e nell'interpretazione scientifica moderna*, Bologna 1989 (estratto da «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», Cl. di Scienze Fisiche, Rendiconti, serie XIV, tomo V).

BALDINI E. - TAGLIAFERRI C., *Matrici inedite dell'iconografia dendrologica di Ulisse Aldrovandi*, Memoria presentata all'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna, Cl. Sci. Fis., Bologna 1990.

BALDINUCCI Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1974-1975, 7 voll. (riproduzione in facsi-

mile dell'edizione Firenze 1845; i volumi VI e VII costituiscono appendici, a cura di P. Barocchi).

BALSIGER B.J., *The Kunst- und Wunderkammern: a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England 1565-1750*, Ph.D.-Fine Arts, University of Pittsburgh 1970.

BALTRUŠAITIS J., *Monstres et Emblèmes. Une survivance du Moyen Age aux XVIe et XVIIe siècles*, in «Médecine de France», XXXIX, 1953, pp. 17-30.

BALTRUŠAITIS J., *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris 1960.

BALTRUŠAITIS J., *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1972.

BANFI A., *Il pensiero filosofico italiano nel Cinquecento*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Cordié, Roma 1970, pp. 109-124.

BARBENSI G., *Il pensiero scientifico in Toscana. Disegno storico dalle origini al 1859*, Firenze 1969.

BARILLI R., *Poetica e retorica*, Milano 1969.

BAROCCHI P., *Il «Registro de' disegni» degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, I, pp. 571-578.

BAROCCHI P., *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1979, II, pp. 5-81.

BAROCCHI P., *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XII, 1982, pp. 1411-1523.

BASILE B., *Spazio geografico e spazio fantastico. «L'universale fabrica del mondo» di Giovanni Lorenzo di Anania postillata da Torquato Tasso*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma 1982, I, pp. 313-350.

BASILE B. (a), *Redi, i Gesuiti e le «meraviglie d'oltremare»*, ora in Id., *L'invenzione del vero. Studi sulla letteratura scientifica da Galileo ad Algarotti*, Roma 1987, pp. 49-88.

BASILE B. (b), *Scienza e mito in una 'Relazione' di Magalotti*, ora in Id., *L'invenzione del vero. Studi sulla letteratura scientifica da Galileo ad Algarotti*, Roma 1987, pp. 192-210.

BATTISTI E., *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, in Id., *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, pp. 175-215.

BATTISTI E., *L'Antirinascimento*, Milano 1962.

BATTISTI E., *Un documento sull'Accademia dei pittori in Bologna*, in «L'Arte», LVII, 1968, pp. 96-105.

BAZIN G., *The Museum Age*, Brussels 1967.

BEDINI S.A., *The Evolution of Science Museums*, in «Technology and Culture», VI, 1965, pp. 1-29.

BEDONI S., *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Firenze - Milano 1983.

Bellezze di Firenze. Disegni fiorentini del Seicento e del Settecento dal Museo di Belle Arti di Lille, cat. della mostra, Milano 1991.

[BELLORI Giovan Pietro], *Nota delli Musei, Librerie, Galerie, et ornamenti di Statue e Pitture Ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma*, Roma 1664.

BELLORI Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976.

BENATI D., *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in «Paragone», XXXI, 1980, pp. 3-28.

BENATI D., *Una 'Lucrezia' e altre proposte per Bartolomeo Passerotti*, in «Paragone», XXXII, 1981, n. 379, pp. 26-35.

BENATI D.(a), *Cesare Aretusi*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, II, pp. 709-722.

BENATI D. (b), *Camillo Procaccini*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, II, pp. 861-869.

BEN-DAVID J., *Scienza e società. Uno studio comparato del ruolo sociale dello scienziato*, Bologna 1975.

BENEDICENTI A., *Malati, medici e farmacisti. Storia dei rimedi traverso i secoli e delle teorie che ne spiegano l'azione sull'organismo*, Milano 1947-1951, 2 voll.

BENZONI G., *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '5-'600 – Le Accademie*, in «Archivio Veneto», serie V, CVIII, 1977, n. 143, pp. 87-159.

BENZONI G., *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano 1978.

BENZONI G., *Per la storia della cultura in Italia nei secoli XVI e*

XVII: un tentativo di scansione, in «Critica storica», XVI, 1979, pp. 224-245.

BERGSTRÖM I., *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, New York 1956.

BERGSTRÖM I.(a), *Flegel*, in «L'Oeil», 1963, n. 102, pp. 2-7, 70.

BERGSTRÖM I. (b), *Georg Hoefnagel le dernier des grands miniaturistes flamands*, in «L'Oeil», 1963, n. 101, pp. 2-9, 66.

BERNHEIMER R., *Theatrum mundi*, in «The Art Bulletin», XXXVIII, 1956, pp. 225-247.

BERTELLI S., *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze 1973.

BERTI L., *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967.

BETTINELLI Saverio, *Dialoghi d'amore d'un Accademico*, Rovereto 1796, I.

BIALOSTOCKI J., *Les Bêtes et les Humains de Roelandt Savery*, in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts», VII, 1958, n. 2, pp. 69-89.

BIANCHI L., *La vita di Pietro Andrea Mattioli raccolta dalle sue opere da Giuseppe Fabiani*, Siena 1872.

BIANCONI Gian Lodovico, *Lettere al Marchese Filippo Hercolani... Sopra alcune particolarità della Baviera ed altri paesi della Germania*, Lucca 1763.

BIENTJES J., *Holland und der Holländer im Urteil deutscher Reisender 1400-1800*, Groningen 1967.

BIONDI A., *La giustificazione della simulazione nel Cinquecento*, in *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento*, Firenze - Chicago 1974, pp. 7-68.

BLUNT A., *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966.

BLUNT W. (a), *The Art of Botanical Illustration*, London 1950.

BLUNT W. (b), *Tulipomania*, Harmondsworth 1950.

BOAS HALL M., *La scienza agli inizi della Royal Society*, in *L'affermazione della scienza moderna in Europa*, a cura di M.P. Crosland, Bologna 1979, pp. 69-95.

BOCCACCIO Giovanni, *Genealogia de gli dei... Tradotti et adornati per M. Giuseppe Betussi da Bassano*, Venezia 1554.

BOCCHI Francesco, *Le bellezze della città di Firenze. Dove a pieno di Pittura di Scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono... ora da M. Giovanni Cinelli Ampliate ed accresciute*, Firenze 1677 (prima ed., Firenze 1591).

BOCCONE Paolo, *Osservazioni naturali ove si contengono Materie Medico-Fisiche, e di Botanica, Produzioni Naturali, Fosfori diversi, Fuochi sotterranei d'Italia, e altre curiosità*, Bologna 1684.

BODMER H., *Un ritrattista bolognese del Cinquecento: Bartolomeo Passarotti*, in «Il Comune di Bologna», XXI, 1934, pp. 9-22.

BODMER H., *L'Accademia dei Carracci*, in «Bologna», XXII, 1935, pp. 61-74.

BOL L.J., *The Bosschaert dynasty. Painters of flowers and fruit*, Leigh-on-sea 1980.

BOLLETTI Giuseppe Gaetano, *Dell'origine e de' progressi dell'Instituto delle Scienze di Bologna E di tutte le Accademie ad esso unite, con la descrizione delle più notabili cose, che ad uso del Mondo letterario nello stesso Instituto si conservano*, Bologna 1751.

Bologna e il Mondo Nuovo, cat. della mostra a cura di L. Laurencich Minelli, Bologna 1992.

BOLOGNA F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972.

BOLOGNA F., *Il Caravaggio nella cultura e nella società del suo tempo*, in *Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma 1974, pp. 149-187.

BOLZONI L., *L' «invenzione» dello Stanzino di Francesco I*, in *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze 1980, pp. 255-299.

BONINO G., *Biografia medica piemontese*, Torino 1824, I.

BONSANTI G., *Gli artisti stranieri nelle «Vite» del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte, Firenze 1976, pp. 717-734.

BORGHINI Raffaello, *Il Riposo in cui della Pittura e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose*

opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano, Firenze 1584.

BORROMEO Federico, *Il Museo del Cardinale Federico Borromeo Arcivescovo di Milano*, traduzione di L. Grasselli, Milano 1909.

BORRONI F., *Benini Lorenzo*, voce del *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1966, VIII, p. 536.

BOSCHINI Marco, *La carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1660 (ed. critica a cura di A. Pallucchini, Venezia 1966).

BOSCHLOO A.W.A., *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 's-Gravenhage 1974, 2 voll.

BOTERO Giovanni, *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città*, in Id., *Della ragion di stato con tre libri delle cause della grandezza delle città*, a cura di L. Firpo, Torino 1948, pp. 343-405.

BOUHOURS Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671[3].

BOUTET Claude, *Traité de Mignature, pour apprendre aisément à Peindre sans Maitre. Et le secret de faire les plus belles Couleurs, l'Or Bruny, & l'Or en Coquille*, Paris 1674[2].

BRACCIOLINI Poggio, *Epistolae*, Firenze 1832, I.

BREDIUS A., *Künstler-Inventare, Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten, und XVIIIten Jahrhunderts* (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, hrsg. unter der Leitung von Dr. C. Hofste de Groot, VI), Haag 1916, Zweiter Teil.

BRENZONI R., *I Ligozzi pittori e ricamatori*, in «Bollettino d'Arte», Ministero della Pubblica Istruzione, serie V, L, 1965, pp. 99-102.

BROWN C.M., *«Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique»: new documents for Isabella d'Este's collection of antiquities*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, edited by C.H. Clough, Manchester - New York 1976, pp. 324-353.

BROWN C.M., *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantova 1985.

BROWNE Thomas, *Pseudodoxia Epidemica*, edited by R. Robbins, Oxford 1981, 2 voll.

BRUNNER O., *La 'casa come complesso' e l'antica 'economica' europea*, in Id., *Per una nuova storia costituzionale e sociale*, a cura di P. Schiera, Milano 1970, pp. 133-164.

BRUNNER O., *Vita nobiliare e cultura europea*, Bologna 1972.

BRUNO Giordano, *Spaccio de la bestia trionfante*, in Id., *Dialoghi italiani, dialoghi metafisici e dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, terza ediz. a cura di G. Aquilecchia, Firenze 1958, pp. 549-831.

BUONANNI Filippo, *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle chiocciole*, Roma 1681.

BUONANNI Filippo, *Musaeum Kircherianum sive Musaeum a P. Athanasio Kirchero In Collegio Romano Societatis Jesu jam pridem incoeptum Nuper restitutum, actum, descriptum, & Iconibus illustratum*, Roma 1709.

BUONARROTI Filippo, *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi all'Altezza Serenissima di Cosimo III Granduca di Toscana*, Roma 1698.

BUONARROTI Filippo, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze 1716.

BUONI J. Antonio, *Del terremoto*, Modena 1572.

BUONI Tommaso, *Discorsi accademici de' mondi*, Venezia 1605.

BURMANNUS Petrus, *Sylloges Epistolarum a Viris illustribus Scriptarum Tomus II Quo Justi Lipsii Et aliorum Virorum eruditorum Multae etiam mutuae Epistolae continentur*, Leida 1727.

CALÍ M., *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.

CALVESI M., *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

CAMMAROTA G., *I Carracci e le Accademie*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna 1984, pp. 293-326.

CAMMAROTA G., *Cronache della Compagnia dei Pittori*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1988, pp. 53-68.

CAMPANELLA Tommaso, *Lettere*, a cura di V. Spampanato, Bari 1927.

CAMPANELLA Tommaso, *La Città del Sole*, a cura di A. Seroni, Milano 1979.

CAMPORESI P., *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino 1976.

CANTIMORI D., *Le idee religiose del Cinquecento. La storiografia*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1967, V, pp. 7-87.

CANTIMORI D., *Galileo e la crisi della Controriforma*, in Id., *Storici e storia*, Torino 1971, pp. 657-674.

CANTINO WATAGHIN G., *Archeologia e «archeologie». Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1984, I, pp. 171-217.

CAPECCHI A.M., *Per la ricostruzione di una biblioteca seicentesca: i libri di storia naturale di Federico Cesi Lynceorum Princeps*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VIII, XLI, 1986, pp. 145-164.

CAPELLO Girolamo, *De disciplinis ingenuis, urbe libera liberoque iuvene dignis, per compendium in capita resolutis*, Padova 1570.

CARDINI F., *Gli orizzonti mitici dei conquistadores*, in *Storie di viaggiatori italiani. Le Americhe*, Milano 1987, pp. 92-105.

CARLETTI Francesco, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, a cura di A. Dei, Milano 1987.

CARLI Dionigi, *Il Moro trasportato nell'inclita città di Venetia, Overo curioso racconto de Costumi, Riti, e Religione de Popoli dell'Africa, America, Asia et Europa*, Bassano 1687.

Carlo Venturini tra collezionismo e antropologia, a cura di F. Lenzi e M. L. Pagliani, Bologna 1982.

Carteggio (Il) Linceo della vecchia Accademia di Federico Cesi (1603-1630), a cura di G. Gabrieli, in «Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, VII, 1938-1942, 4 fascicoli.

CARTESIO Renato, *Opere*, Bari 1967, I.

CARUGO A., *La nuova scienza. Le origini della rivoluzione scientifica e dell'età moderna*, in *Nuove Questioni di Storia Moderna*, Milano 1970, I, pp. 1-165.

CARUTTI D., *Breve storia della Accademia dei Lincei*, Roma 1883.

CASALE G., *Giovanna Garzoni «Insigne miniatrice» 1600-1670.* Con un saggio di Paola Lanzara, Milano - Roma 1991.

CASCIO PRATILLI G., *L'Università e il Principe. Gli studi di Siena e di Pisa tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze 1975.

Cassiano dal Pozzo, Atti del Seminario Internazionale di Studi, a cura di F. Solinas, Roma 1989.

CASTIGLIONE Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam e N. Longo, Milano 1981.

CASTIGLIONE Sabba, *Ricordi overo ammaestramenti di Monsignor Saba di Castiglione Cavalier gierosolimitano, ne' quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo*, Venezia 1554.

Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi, a cura di L. Frati, con la collaborazione di A. Ghigi e A. Sorbelli, Bologna 1907.

CAUSA R., *Paolo Porpora e il primo tempo della 'natura morta' napoletana*, in «Paragone», II, 1951, n. 15, pp. 30-36.

CAUSA R., *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1972, V/2, pp. 995-1055.

CAVAZZA M., *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna 1990.

CAVERNI R., *Storia del metodo sperimentale in Italia*, Firenze 1891-1900, I.

CAZORT M., *On Dissected Putti and Combustible Chameleons*, in «The Print Collector's Newsletter», XVII, 1987, pp. 197-201.

CÉARD J., *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle, en France*, Genève 1977.

CÉARD J., *La querelle des géants et la jeunesse du monde*, in «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», VIII, 1978, pp. 37-76.

CERMENATI M., *Ulisse Aldrovandi e l'America. Con frammenti inediti e note esplicative*, Roma 1906 (estratto da «Annali di Botanica», IV, 1906, fasc. 4).

CERMENATI M., *Un diplomatico naturalista del Rinascimento. Andrea Navagero*, in «Nuovo Archivio Veneto», NS, XII, 1912, pp. 164-205.

CERUTI Benedetto - CHIOCCO Andrea, *Musaeum Francisci Calceolari Veronensis*, Verona 1622.

Chardin 1699-1779, cat. della mostra, Paris 1979.

CHASTEL A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964.

CHASTEL A., *La grottesque*, Paris 1988.

CHIARINI M., *Artisti alla corte granducale*, cat. della mostra, Firenze 1969.

CHIARINI DE ANNA G., *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel «Carteggio d'Artisti» dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Paragone», XXVI, 1975, n. 307, pp. 38-65.

CHMELARZ E., *Georg und Jacob Hoefnagel*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XVII, 1896, pp. 175-290.

CHOULANT L., *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, New York - London 1945 (prima ed. in tedesco, Leipzig 1852).

CIAMPOLI D., *Un amico del Galilei: Monsignor Giovanni Ciampoli*, in Id., *Nuovi studi letterari e bibliografici*, Rocca S. Casciano 1900, pp. 5-170.

CIARDI R.P., *Interessi museologici nella storiografia artistica tra '500 e '600*, in «Museologia», 1976, n. 4, pp. 62-69.

CIPOLLATO M.T., *L'eredità di Federico Contarini: gli inventari della collezione e degli oggetti domestici*, in «Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano», III, 1961, pp. 221-253.

CIPRIANI A., *Giovanna Garzoni miniatrice*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», I, 1976, pp. 241-254.

CIPRIANI G., *Il mito etrusco nella Firenze repubblicana e medicea nei secoli XV e XVI*, in «Ricerche storiche», NS, V, 1975, pp. 257-309.

CIPRIANI G., *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze 1980.

CLUSIUS Carolus, *Rariorum Plantarum Historia*, Anversa 1601.

Collezioni Giovio: le immagini e la storia, cat. della mostra, Como 1983.

COLOMBO Cristoforo, *I viaggi dopo la 'scoperta'*, Verona 1985.

COLOMBO Cristoforo, *Il giornale di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*, introduzione, note e schede di P.E. Taviani e C. Varela, Roma 1988, I.

COMELLI G.B., *Ferdinando Cospi e le origini del Museo Civico di Bologna*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le province della Romagna», VII, 1889, pp. 96-127.

COMPARATO V.I., *Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l'Accademia degli Oziosi*, in «Quaderni storici», VIII, 1973, n. 23, pp. 359-388.

CONDEMI S., *Dal «decoro et utile» alle «antiche memorie». La tutela dei beni artistici e storici negli Antichi Stati italiani*, Bologna 1987.

CONFORTI C., *Pratolino: il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'immaginario*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 183-192.

CONIGLIANI N., *Virginio Cesarini*, Piacenza s.d. [1925?].

CONRING Hermann, *Viri quondam illustrio Hermanni Conringii, polyhistoris celeberrimi, medicinae ac politices in Academia Julia, quae Helmstadii est, professoris meritissimi, multorum regum ac principum consiliarii, Operum... Curante... et illustrante Johanne Wilhelmo Goebelio*, Braunschweig 1730, II.

CONTE G., *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano 1972.

CONTI L. (a), *Francesco Stelluti, il copernicanesimo dei Lincei e la teoria galileiana delle maree*, in *Galileo e Copernico. Alle origini del pensiero scientifico moderno*, a cura di C. Vinti, Assisi 1990, pp. 141-236.

CONTI L. (b), *Giuseppe Neri: un matematico aristotelico all'Accademia dei Lincei*, Roma 1990.

CORONINI CRONBERG G., *Giorgio Liberale e i suoi fratelli*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 85-96.

Correspondance (La) des premiers nonces permanents au Portugal 1532-1553, Ediçao critica e notas pelo Charles-Martial de Witte, Lisboa 1980-1986, 2 voll.

Correspondence (The) of Henry Oldenbourg, Edited and Translated by A. Rupert Hall and M. Boas Hall, Madison - London 1966, II.

Corte (La), il mare, i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia, cat. della mostra «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», Firenze 1980.

CORTÉS Hernán, *La conquista del Messico*, Milano 1987.

CORTESIUS Paolus, *De Cardinalatu*, in Castro Cortesio 1510.

COSTANZO M., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano 1961.

COSTANZO M., *Critica e poetica del primo Seicento*, Roma 1969-1971, 2 voll.

COVONI P.F., *Don Antonio de' Medici al Casino di San Marco*, Firenze 1893.

COZZI G., *Federico Contarini: un antiquario veneziano tra Rinascimento e Controriforma*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia della società e dello stato veneziano», III, 1961, pp. 190-220.

CRISTOFANI M., *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700*, Roma 1983.

CRIVELLI G., *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano 1868.

CROCE B., *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1967[5].

CROMBIE A.C., *The Primary Properties and Secondary Qualities in Galileo's Natural Philosophy*, in *Saggi su Galileo Galilei*, raccolti e pubblicati a cura di C. Maccagni, Firenze 1972, pp. 71-91.

CULPEPER Nicholas, *The English Physician Or an Astrologo - physical Discourse of the Vulgar Herbs of this Nation*, London 1652.

DACOS N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London - Leiden 1969.

DACOS N., *La fortuna delle gemme medicee nel Rinascimento*, in *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, cat. della mostra, I: *Le gemme*, a cura di N. Dacos - A. Giuliano - U. Pannuti, Firenze 1973, pp. 133-156.

DACOS N., *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986[2].

DACOS N. - FURLAN C., *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987.

DACOSTA KAUFMANN T. (a), *Remarks on the Collections of Rudolf II: the 'Kunstkammer' as a Form of 'Representatio'*, in «Art Journal», XXXVII, 1978, pp. 22-28.

DACOSTA KAUFMANN T. (b), *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York - London 1978.

DACOSTA KAUFMANN T., *Drawings from the Holy Roman Empire 1540-1680. A Selection from North American Collections*, Princeton 1982.

DACOSTA KAUFMANN T., *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985.

DADDI GIOVANNOZZI V., *I modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di S. Maria del Fiore*, in «L'Arte», XXXIX, 1936, fasc. I, pp. 33-49.

DADDI GIOVANNOZZI V., *Untersuchungen über Don Giovanni dei Medici und Alessandro Pieroni*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», V, 1937-1940, pp. 58-75.

D'ADDIO M., *Il pensiero politico di Gaspare Scioppio e il machiavellismo del Seicento*, Milano 1962.

Dalla casa al museo. Capolavori da fondazioni artistiche italiane, cat. della mostra, Milano 1981.

DALL'ACQUA M., *Mecenatismo e collezionismo dei Gonzaga da Ludovico a Isabella d'Este: la nascita dell'esperto e del dilettante*, in *La Corte e il «Cortegiano»*, Roma 1980, II: *Un modello europeo*, a cura di A. Prosperi, pp. 295-319.

DANTI Vincenzo, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, I, pp. 207-269.

DATI Carlo, *Delle lodi del Commendatore Cassiano dal Pozzo. Orazione di Carlo Dati*, Firenze 1664.

D'AUBIGNAC François Hédelin, *Discours au roi sur l'établissement d'une seconde académie*, Paris 1664.

DE ANGELIS G., *I monti della lince*, Roma 1986.

DE ANGELIS G. - LANZARA P., *La 'Syntaxis plantaria' di Federico Cesi nei codici di Parigi: la nascita della microscopia vegetale*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma 1986, pp. 251-276.

DE GRAZIA D., *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984.

DE LAET Jan, *Novus Orbis seu Descriptionis Indiae Occidentalis Libri XVIII... Novis Tabulis Geographicis et variis Animantium, Plantarum Fructumque Iconibus illustrati*, Leida 1633.

DELAUNAY P., *La zoologie au seizième siècle*, Paris 1962.

DELLA CASA Giovanni, *Galateo*, in *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi sul comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, Torino 1970, pp. 193-263.

DELLA PORTA Giovan Battista, *Della Fisonomia dell'huomo libri sei. Tradotti di Latino in volgare, e dall'istesso Autore accresciuti di figure, e di passi necessarij a diverse parti dell'opera*, Padova 1613.

DE LOGU G., *Un nuovo piccolo maestro: Bartolomeo Bimbi*, in «Emporium», CXXXI-CXXXII, 1960, pp. 59-66.

DE LOGU G., *Natura morta italiana*, Bergamo 1962.

DEL RICCIO Agostino, *Del giardino di un re*, a cura di D. Heikamp, in *Il giardino storico italiano*. Atti del convegno di studi, Firenze 1981, pp. 59-123.

DELUMEAU J., *La Civilisation de la Renaissance*, Paris 1973.

DEMPSEY C., *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, in «Art Bulletin», LII, 1980, pp. 552-569.

DE PASSE Crispin, *Hortus Floridus In quo rariorum & minus vulgarium florum Icones ad vivam veramque formam accuratissime delineatae*, Arnhem 1614.

DE RENZI S., *Il progetto e il fatto. Nuovi studi sull'Accademia dei Lincei*, in «Intersezioni», IX, 1989, pp. 501-517.

DE ROSA S., *La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi in una lettera inedita di Cristoforo Coriolano da Norimberga*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 1981, pp. 391-398.

DE SEPI Giorgio, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam 1678.

Dessin et Sciences XVIIe-XVIIIe siècles, (82e Exposition du Cabinet des Dessins), Paris 1984.

DE TONI G.B., *Illustrazione del Secondo Volume dell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXVII, 1907-1908, pp. 523-634.

DE TONI G.B., *Illustrazione del Terzo Volume dell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, in «Malpighia», XXII, 1908, pp. 209-310.

DE TONI G.B.(a), *Il carteggio degli italiani col botanico Carlo Clusio nella Biblioteca leidense*, Modena 1911.

DE TONI G.B.(b), *Spigolature Aldrovandiane XI. Intorno alle relazioni del botanico Melchiorre Guilandino con Ulisse Aldrovandi*, in «Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto», serie VI, XVII, 1911, fasc. II, pp. 149-171.

DE TONI G.B., *Illustrazione del Quarto Volume dell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXI, 1911-1912, pp. 39-131.

DE TONI G.B., *Spigolature Aldrovandiane XIV. Cinque lettere inedite di Antonio Compagnoni di Macerata ad Ulisse Aldrovandi*, in «Rivista di Storia Critica delle Scienze Mediche e Naturali», VI, 1915, pp. 479-486.

DE TONI G.B., *Spigolature Aldrovandiane XVI. Intorno alcune lettere di Ulisse Aldrovandi esistenti in Modena*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi», serie V, XIII, 1920, pp. 155-162.

DEZZI BARDESCHI M., *Archeologismo e neoumanesimo nella cultura architettonica fiorentina sotto gli ultimi Medici*, in *Kunst des Barock in der Toscana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, pp. 245-267.

Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento, cat. della mostra a cura di M. Di Macco e G. Romano, Torino 1989.

DIAZ F., *Granducato di Toscana. I Medici*, Torino 1976 (*Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, XIII/1).

DI BONO M., *Tycho Brahe e l'astronomia. Per una nuova valutazione dell'astronomo danese*, in «Physis», XXIV, 1982, pp. 157-195.

DIERAUER U., *Tier und Mensch im Denken der Antike. Studien zur Tierpsycologie, Anthropologie und Ethik*, Amsterdam 1977.

DI FILIPPO BAREGGI C., *In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia fiorentina*, in «Quaderni storici», VIII, 1973, n. 23, pp. 527-574.

DI PIETRO P., *Lazzaro Spallanzani*, Modena 1979.

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, Torino 1972, III.

DONATO da S. Giovanni in Persiceto, O.F.M. Cap., *Biblioteca dei frati minori Cappuccini della Provincia di Bologna (1535-1946)*, Budrio 1949.

DONATTINI M., *Giovanni Battista Ramusio e le sue «Navigationi». Appunti per una biografia*, in «Critica storica», XVII, 1980, pp. 55-100.

DONI Anton Francesco, *Lettere*, Venezia 1544.

DONNE John, *The Complete English Poems*, edited by A.J. Smith, London 1986.

DUBOIN F.A., *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editti, patenti, manifesti, ecc. emanate negli Stati di Terraferma sino all'8 dicembre 1798 dai Sovrani della Real Casa di Savoja*, Torino 1847, tomo XIV.

DUBOIS C.-G., *La lettera e il mondo*, Venezia 1988.

DU MOLINET Claude, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève divisé en deux parties*, Paris 1692.

DURANTE Castor, *Herbario Nuovo*, Roma 1585.

ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von F. Bergemann, Frankfurt 1987.

ELLIOTT J.H., *Il vecchio e il nuovo mondo 1492-1650*, Milano 1985.

Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, ordinato da Diderot e d'Alembert, trad. di P. Casini, Bari 1968.

Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico, a cura di M. Casciato - M.G. Ianniello - M. Vitale, Venezia 1986.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et

des métiers par une Societé de Gens de lettres, Livorno 1770-1775, II.

Epistolario di Felice Fontana. Carteggio con Leopoldo Marc'Antonio Caldani 1758-1794, a cura di R.G. Mazzolini e G. Ongaro, Trento 1980.

ERMINI G., *Storia dell'Università di Perugia*, Firenze 1971, I.

EVANS J., *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance particularly in England*, New York 1976 (prima ed., Oxford 1922).

EVANS R.J.W., *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History 1576-1612*, Oxford 1973.

EVANS R.J.W., *Felix Austria. L'ascesa della monarchia asburgica: 1550-1700*, Bologna 1981.

FABRONI Angelo, *Historia Academiae Pisanae*, Pisa 1791-1795, II.

FALCONIERI Ottavio, *Lettera... Al Sig. Carlo Dati Sopra l'Iscrizione d'un Mattone cavato dalle ruine d'un muro antico gittato a terra con occasione di restaurare il Portico della Rotonda l'anno 1661*, in NARDINI, 1666.

FANTI M., *La villeggiatura di Ulisse Aldrovandi*, in «Strenna storica Bolognese», VIII, 1958, pp. 2-43.

FANTUZZI Giovanni, *Memorie della vita del Generale Co: Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna 1770.

FANTUZZI Giovanni, *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi medico e filosofo bolognese*, Bologna 1774.

FARÉ M., *Le grand siècle de la nature morte en France. Le XVIIe siècle*, Fribourg - Paris 1974.

FAVARETTO I., *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

FAVARO A., *Amici e corrispondenti di Galileo Galilei, VII. Giovanni Ciampoli*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», LXII, 1902-1903, pp. 91-145.

FEBVRE L., *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Torino 1978.

FEBVRE L. - MARTIN H.J., *La nascita del libro*, a cura di A. Petrucci, Roma - Bari 1977, II.

Federico Cesi e i primi Lincei, cat. della mostra a cura di G. Morello, Città del Vaticano 1986.

Federico Cesi e la fondazione dell'Accademia dei Lincei. Mostra bibliografica e documentaria, Napoli 1988.

FELICE da Mareto, O.F.M. Cap., *Missionari Cappuccini della Provincia parmense*, Modena 1942.

FELICI Costanzo, *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, a cura di G. Nonni, Urbino 1982.

FERRARI Giovan Battista, *Flora overo cultura di fiori... Distinta in Quattro Libri E trasportata dalla lingua Latina nell'Italiana da Lodovico Aureli Perugino*, Roma 1638 (l'ed. latina è del 1633).

FICINO Marsilio, *Opera*, Basilea 1576, I.

FILESI T. - DE VILLAPADIERNA I., *La «Missio Antiqua» dei Cappuccini nel Congo (1645-1835). Studio preliminare e guida delle fonti*, Roma 1978.

Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici, a cura di D. Gallo, Firenze 1986.

FINDLEN P., *«Quanto scherzevole la natura». La scienza che gioca dal Rinascimento all'Illuminismo*, in «Intersezioni», X, 1990, pp. 413-436.

FIRPO L., *Filosofia italiana e Controriforma*, in «Rivista di Filosofia», XLI, 1950, pp. 150-173.

FIRPO L., *Il processo di Galileo*, in *Nel quarto centenario della nascita di Galileo Galilei*, Milano 1966, pp. 83-101.

FISCHER H., *Pietro Andrea Matthioli und die Anfänge der Alpenfloristik*, in «Jahrbuch des Vereins zum Schutze der Alpenpflanzen», IV, 1932, pp. 76-83.

FLEISCHHAUER W., *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart*, Stuttgart 1976.

FLETCHER J., *Filippo Napoletano's Museum*, in «Burlington Magazine», CXXI, 1979, n. 919, pp. 649-650.

FLETCHER J.M., *Isabella d'Este, Patron and Collector*, in *Splendours of the Gonzaga*, Catalogue edited by D. Chambers & J. Martineau, London 1981, pp. 51-63.

Floralia, florilegio dalle collezioni fiorentine del Sei-Settecento, a cura di M. Mosco e M. Rizzotto, Firenze 1988.

FOGOLARI G., *Il Museo Settala. Contributo per la storia della coltura in Milano nel secolo XVII*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1900, pp. 58-126.

FORATTI A., *La Controriforma a Bologna ed i Carracci*, in «L'Archiginnasio», IX, 1914, pp. 15-28.

FORTUNATI PIETRANTONIO V., *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* (vol. IV degli Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 97-111.

FORTUNATI PIETRANTONIO V., *Proposta per una nuova attribuzione a Prospero Fontana*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, I, pp. 419-420.

FORTUNATI PIETRANTONIO V., *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, I, pp. 339-414.

FOUCAULT M., *Le parole e le cose*, Milano 1970[3].

FRAGNITO G., *'Compositio memoriae': il museo di Antonio Giganti*, ora in Id., *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia 1988, pp. 159-214.

FRANCHINI GUELFI F., *Otto Marseus van Schrieck a Firenze. Contributo alla storia dei rapporti fra scienza e arte figurativa nel Seicento toscano*, in «Antichità viva», XVI, 1977, n. 2, pp. 15-26; n. 4, pp. 13-21.

FRANZONI C., *«Rimembranze d'infinite cose». Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1984, I, pp. 301-360.

FRANZONI C., *Ancora sul museo di Francesco Gualdi (1576-1657)*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», XVII, 1991, in corso di stampa.

FRANZONI L., *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il museo pubblico veronese*, in «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», serie VI, XXVII, 1975-76, pp. 193-218.

FRANZONI L., *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di G.P. Marchi, Verona 1979, pp. 597-656.

FRANZONI L., *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1981, III/3, pp. 207-266.

FRATI L., *I pittori che coadiuvarono Ulisse Aldrovandi*, in «Erudizione e Belle Arti», NS, II, 1905, fasc. XI-XII, pp. 174-176.

FRATI L., *Ulisse Aldrovandi e Ferrara*, Ferrara 1908 (estratto dal vol. XVII degli «Atti di Storia Patria Ferrarese»).

FREEDBERG S.J., *Circa 1600. Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci. Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Bologna 1984.

FREY K., *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930, II.

FUCHS Leonhart, *De Historia stirpium commentarii insignes*, Basilea 1542

FUČÍKOVÁ E., *Die Kunstkammer und Galerie Kaiser Rudolfs II. als eine Studiensammlung*, in *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, «Museum»* (vol. IV degli Atti del XXV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), Redaktion: E. Liskar, Wien - Köln - Graz 1986, pp. 53-58.

FUČÍKOVÁ E., *Zur Konzeption der rudolfinischen Sammlungen*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, pp. 59-62.

FULCO G., *Per il «Museo» dei fratelli Della Porta*, estratto da *Il Risorgimento meridionale. Raccolta di studi pubblicata in onore di Mario Santoro*, Napoli 1986.

FUMAGALLI E., *Francesco Ligozzi*, in *Il Seicento fiorentino... Biografie*, Firenze 1986, pp. 103-104.

FUMAGALLI E., *Giovanna Garzoni*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, II, pp. 568-571.

GABRIELI G. (a), *Giovan Battista Della Porta Linceo. Da documenti per gran parte inediti*, in «Giornale critico della filosofia italiana», VIII, 1927, fasc. V, pp. 360-397; fasc. VI, pp. 423-431.

GABRIELI G. (b), *Verbali delle adunanze e cronaca della prima Accademia Lincea (1603-1630)*, in «Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, II, 1927, fasc. VI, pp. 463-512.

GABRIELI G. (a), *Alla ricerca di alcuni cimeli Lincei*, in «Archivio di storia della scienza», IX, 1928, pp. 225-242.

GABRIELI G. (b), *Fra Tommaso Campanella e i Lincei della prima Accademia*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie. VI, IV, 1928, pp. 250-267.

GABRIELI G. (c), *Ricordi romani di P.P. Rubens*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1928, pp. 596-609.

GABRIELI G., *Due prelati Lincei in Roma alla corte di Urbano VIII: Virginio Cesarini e Giovanni Ciampoli*, in «Atti dell'Accademia degli Arcadi», III, 1929-1930, pp. 171-200.

GABRIELI G., *Federico Cesi Linceo*, in «Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», LXV, 1930, fasc. 1401, pp. 352-369.

GABRIELI G. (a), *Bibliografia Lincea I. Giambattista Della Porta*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, VIII, 1932, pp. 206-277.

GABRIELI G. (b), *Bibliografia Lincea II. Virginio Cesarini e Giovanni Ciampoli; con documenti inediti*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, VIII, 1932, pp. 422-462.

GABRIELI G. (c), *Il ritratto di uno fra i primi Lincei: Giovanni Faber, in un quadro del Rubens di recente ritrovato*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, VIII, 1932, pp. 765-772.

GABRIELI G., *Bibliografia Lincea IV. Scritti di Giovanni Faber Linceo*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, IX, 1933, pp. 276-334.

GABRIELI G. (a), *Il «Liceo» di Napoli. Lincei e Linceabili napoletani. Amici e corrispondenti della Vecchia Accademia dei Lincei nel Mezzogiorno d'Italia*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, XIV, 1938, pp. 499-565.

GABRIELI G. (b), *L'orizzonte intellettuale e morale di Federico Cesi illustrato da un suo zibaldone inedito*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., ser. VI, XIV, 1938, pp. 663-725.

GABRIELI G. (c), *La prima biblioteca Lincea o libreria di Federico Cesi*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, XIV, 1938, pp. 606-628.

GABRIELI G. (a), *La «Germania Lincea» ovvero Lincei e Linceabili tedeschi della prima Accademia: in particolare di Teofilo Müller*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VI, XV, 1939, pp. 42-66.

GABRIELI G. (b), *Un raro libretto d'incisioni del Seicento di Filippo Liagno*, in «Maso Finiguerra. Rivista quadrimestrale della stampa incisa e del libro illustrato», IV, 1939, fasc. 3, pp. 253-260.

GABRIELI G. (a), *Il cosiddetto «Tesoro Messicano» edito dai primi Lincei*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VII, I, 1940, pp. 110-121.

GABRIELI G. (b), *La «Philotheca Scioppiana» in un Ms. Laurenziano*, in «Rendiconti della R. Accademia d'Italia», Cl. Sci. Mor. e Stor., serie VII, I, 1940, pp. 228-239.

GABRIELI G., *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Roma 1989, 2 voll.

GAETA F., *Le università del Rinascimento*, in *L'Università e la sua storia*, a cura di L. Stracca, Torino 1979, pp. 32-40.

GALILEI Galileo, *Opere*, Ediz. Naz., Firenze 1890-1909, 20 voll.

GALLUZZI P., *Il mecenatismo mediceo e le scienze*, in *Idee, istituzioni, scienza e arti nella Firenze dei Medici*, a cura di C. Vasoli, Firenze 1980, pp. 189-215.

GALLUZZI P., *Motivi paracelsiani nella Toscana di Cosimo II e di Don Antonio dei Medici: alchimia, medicina «chimica» e riforma del sapere*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Convegno Internazionale di Studi, Firenze 1982, pp. 31-62.

GANDOLFO F., *Il «Dolce Tempo». Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma 1978.

GARDAIR J.M., *I Lincei: i soggetti, i luoghi, le attività*, in «Quaderni storici», XVI, 1981, n. 48, pp. 763-787.

GARIN E., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965.

GARIN E., *Storia della filosofia italiana*, Torino 1966, II.

GARIN E., *La concezione dell'Università in Italia nell'età del Rinascimento*, in *Les Universités Européennes du XIVe au XVIIIe Siècle. Aspects et Problèmes*, Genève 1967, pp. 84-93.

GARIN E., *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1973.

GARIN E., *La cultura del Rinascimento. Profilo storico*, Bari 1973[3].

GARIN E., Prefazione a *Le opere dei discepoli di Galileo Galilei*, Ediz. Naz., *Carteggio 1642-1648*, I, a cura di P. Galluzzi e M. Torrini, Firenze 1975, pp. XI-XV.

GARIN E., *L'educazione in Europa 1400/1600. Problemi e programmi*, Roma - Bari 1976[2].

GARIN E., *Fra '500 e '600: scienze nuove, metodi nuovi, nuove accademie*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma 1986, pp. 29-49.

GASTON R.W., *Prudentius and the Sixteenth-Century Antiquarian Scholarship*, in «Medievalia et Humanistica», NS, IV, 1973, pp. 161-176.

GAZZINI T., *L'uomo di Saturno. Francesco Stelluti e la tradizione ermetica*, in *Francesco Stelluti Linceo da Fabriano*, Fabriano 1986, pp. 243-345.

GEORGE W., *Animals and Maps*, London 1969.

GEORGE W., *Sources and Background to Discoveries of New Animals in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in «History of Science», XVIII, 1980, pp. 79-104.

GEORGE W., *Alive or Dead: Zoological Collections in the Seventeenth Century*, in *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth - and Seventeenth - Century Europe*, edited by O. Impey and A. MacGregor, Oxford 1985, pp. 179-187.

GERBI A., *La natura delle Indie Nove. Da Cristoforo Colombo a Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Milano - Napoli 1975.

GESNER Conrad, *Historiae Animalium Liber III. qui est de Avium Natura*, Zurigo 1555.

GESNER Conrad, *Historiae Animalium Liber IIII. qui est de Piscium & Aquatilium animantium natura*, Zurigo 1558.

GESNER Conrad, *Icones Avium Omnium, quae in Historia Avium Conradi Gesneri describuntur, cum nomenclaturis singulorum latinis. Editio secunda, novis aliquot Eiconibus aucta*, Zurigo 1560.

GETTO G., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano 1969.

GETTO G., *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, Milano 1982, I, pp. 417-504.

GEYMONAT L., *Galileo Galilei*, Torino 1957.

GHERARDI R., *Potere e costituzione a Vienna fra Sei e Settecento. Il «buon ordine» di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna 1980.

GHIRARDI A., *Per una lettura di due ritratti di famiglia di Bartolomeo Passerotti*, in «Itinerari», II, 1981, pp. 57-65.

GHIRARDI A., *Bartolomeo Passerotti*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, II, pp. 543-594.

GHIRARDI A., *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592)*, Rimini 1990.

GIANONCELLI M., *L'antico museo di Paolo Giovio in Borgovico*, Como 1977.

GIBBON Edward, *Viaggio in Italia*, Milano 1965.

GIGLIOLI O.H., *Jacopo Ligozzi disegnatore e pittore di piante e di animali*, in «Dedalo», IV, 1923-1924, pp. 554-570.

GINORI CONTI P. (a), *Lettere inedite di Charles de l'Escluse (Carolus Clusius) a Matteo Caccini floricultore fiorentino. Contributo alla storia della botanica*, Firenze 1939.

GINORI CONTI P. (b), *Miscellanea di lettere inedite pertinenti alla storia della Botanica. I. – Gregorio da Reggio, Cappuccino, a Matteo Caccini «fiorista» in Firenze*, in «Bibliofilia», XLI, 1939, disp. 7-8, pp. 5-14.

GIOMBI S., *Cinquecento religioso e arti figurative: in margine ad alcuni recenti studi*, in «Intersezioni», XII, 1992, pp. 123-144.

Giornale di bordo di Cristoforo Colombo, a cura di R. Caddeo, Milano 1985.

Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo, Atti del Convegno, Napoli 1990.

GIOVANNI DI PIAN DI CARPINE, *Storia dei Mongoli*, edizione critica del testo latino a cura di E. Menestò, Spoleto 1989.

GIOVIO Giovan Battista, *Elogio di Monsignor Paolo Giovio il Seniore vescovo di Nocera*, s.l., s.d. (ma Venezia 1782, estratto da [A. RUBBI], *Elogj Italiani*, tomo VIII).

GIOVIO Paolo, *Le iscrittioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi; Le quali a Como nel Museo del Giovio si veggiono. Tradotte di Latino in volgare da Hippolito Orio Ferrarese*, Firenze 1552.

GIOVIO Paolo, *Il libro de' pesci romani tradotto in volgare da Carlo Zancarnolo*, Venezia 1560.

GIUSTINIANI Vincenzo, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981.

GOEDAERDT Jan, *Metamorphosis et historia naturalis insectorum*, Middelbourg 1662 (altre due parti edite nel 1667 e nel 1669).

GOETHE Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, I. Abtheilung, Weimar 1887-1919, XXVII (Zweiter Theil).

GOETHE Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, trad. di E. Zaniboni, Firenze 1980.

GOETHE Johann Wolfgang, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen – Schriften zur bildenden Kunst*, Berlin - Weimar 1985², II (vol. XX della «Berliner Ausgabe»), pp. 155-160 (*Blumenmalerei*).

GOMBRICH E.H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1965.

GOVI G., *Intorno alla data di un discorso inedito pronunciato da Federico Cesi fondatore dell'Accademia de' Lincei e da esso intitolato: «Del natural desiderio di sapere et Institutione de Lincei per adempimento di esso»*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei», Cl. Sci. Mor., serie III, V, 1880, pp. 244-261.

GRAZIANI A., *Bartolomeo Cesi*, in «La Critica d'Arte», 1939, fasc. 20-22, pp. 54-93 (ora ristampato autonomamente con saggi di F. Abbate e M. Di Giampaolo, Bussero [Mi] 1988).

GREGOROVIUS F., *Urbano VIII e la sua opposizione alla Spagna e all'Imperatore*, Roma 1879.

GRIMM C., *Fiandre Olanda Germania*, in *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, Milano 1977, pp. 37-82.

GRIMMELSHAUSEN Hans J., *L'avventuroso Simplicissimus*, trad. di U. Dèttore e B. Ugo, a cura di E. Bonfatti, Milano 1982.

GRONDONA F., *Basilischi artificiali all'esame radiografico. Con-*

tributo agli aspetti storico-culturali della teratologia, in «Physis», XI, 1969, pp. 249-266.

GROTE A., *La formazione e le vicende del tesoro mediceo nel Quattrocento*, in *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra, II: *I vasi*, a cura di D. Heikamp e A. Grote, Firenze 1974, pp. 3-22.

GUALDO Girolamo, jr., *1650. Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Firenze 1972.

GUATTINI Michel Angelo, *Viaggio del P. Michael Angelo de Guattini da Reggio, Et del P. Dioniggi de Carli da Piacenza Capuccini, Predicatori, et Missionari Apostolici nel Regno del Congo...*, Reggio Emilia 1672 (prima ed. Reggio Emilia 1671).

GUDGER E.W., *Beginnings of fish teratology, 1555-1642. Belon, Rondelet, Gesner and Aldrovandi, the fathers of ichtyology, the first to figure abnormal fishes*, in «The Scientific Monthly», XLIII, 1936, pp. 252-261.

GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, ediz. critica a cura di R. Spongano, Firenze 1951.

HAJÓS E.M., *References to Giulio Camillo in Samuel Quicchelberg's «Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi»*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXV, 1963, pp. 207-211.

HAIRS M.-L., *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Paris - Bruxelles 1965[2].

HALL A.R., *Da Galileo a Newton 1630-1720*, Milano 1973.

HALL A.R., *La rivoluzione scientifica 1500-1800. La formazione dell'atteggiamento scientifico moderno*, Milano 1976.

HARNACK A., *Geschichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlin 1900, 3 voll. in 4 tomi.

HASKELL F., *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

HASKELL F., *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, X, pp. 5-35.

HASKELL F. - PENNY N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London 1982[2].

HASKELL F. - RINEHART S., *The Dal Pozzo Collection. Some new*

Evidence, in «Burlington Magazine», CII, 1960, n. 688, pp. 318-329.

HEIKAMP D., *Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und die Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVI, 1963, pp. 193-268.

HEIKAMP D., *La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento*, in «Antichità viva», III, 1964, pp. 11-30.

HEIKAMP D., *Pratolino nei suoi giorni splendidi*, in «Antichità viva», VIII, 1969, pp. 14-34.

HEIKAMP D., *L'antica sistemazione degli strumenti scientifici nelle collezioni fiorentine*, in «Antichità viva», IX, 1970, pp. 3-25.

HEIKAMP D., *Mexico and the Medici*, Firenze 1972.

HEIKAMP D., *American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque: A Survey*, in *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, edited by F. Chiappelli, Berkeley - Los Angeles - London 1976, I, pp. 455-482.

HEIKAMP D., *Mexico und die Medici-Herzöge*, in *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, hrsg. von K.-H. Kohl, Berlin 1982, pp. 126-146.

HEINZ G., *Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passarotti*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXVIII, 1972, pp. 153-169.

HELIOT P. - CHASTANG M.-L., *Quêtes et voyages de reliques au profit des églises françaises du Moyen Âge*, in «Revue d'histoire ecclésiastique», LIX, 1964, pp. 789-822; LX, 1965, pp. 5-32.

HELLER A., *L'uomo del Rinascimento*, Firenze 1977.

HENDRIX Lee M., *Joris Hoefnagel and the Four Elements: A Study in sixteenth-century nature painting*, Ph. D., Princeton University 1984.

HIRS M., *Sebastiano dal Piombo*, Oxford 1981.

HOCKE G.R., *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano 1965.

HOEFNAGEL Jacob, *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii Iacobus F. genio duce ab ipso scalpta, omnibus philomusis amice D: ac perbenigne communicat*, Francoforte sul Meno 1592.

HOLLSTEIN F.W.H., *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1709*, Amsterdam 1949-1984, IV e VII.

HONOUR H., *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, New York 1975.

HONOUR H., *Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt*, in *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, hrsg. von K.-H. Kohl, Berlin 1982, pp. 22-47.

HÖPER C., *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Worms 1987, 2 voll.

HOPPER F., *Jacques de Gheyn II and Rudolf II's Collection of Nature Drawings*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, pp. 124-131.

HOUGHTON W.E., *The English Virtuoso in the Seventeenth Century*, in «Journal of the History of Ideas», III, 1942, pp. 51-73, 190-219.

HOWARD R.C., *The Founding of the Jardin des Plantes in Paris*, in *Proceedings of the second meeting of the Western Society for French History*, editor B.D. Gooch, Austin 1975, pp. 138-150.

HOWARD R.C., *Medical politics and the founding of the Jardin des Plantes in Paris*, in «Journal of the Society for the Bibliography of Natural History», IX, 1980, pp. 395-402.

HOWARD R.C., *Guy de La Brosse and the Jardin des Plantes in Paris*, in *The Analytic Spirit. Essays in the History of Science. In Honor of Henry Guerlac*, edited by H. Woolf, Ithaca - London 1981, pp. 195-224.

HULTON P., *The Work of Jacques Le Moyne de Morgues. A Huguenot Artist in France, Florida and England*, London 1977, 2 voll.

HULTON P. - SMITH L., *Flowers in Art from East and West*, London 1979.

HUNTER M.C.W., *The Royal Society and the origins of British archaeology: I*, in «Antiquity», XLV, 1971, pp. 113-121.

HUYSMANS Joris-Karl, *Controcorrente*, trad. di C. Sbarbaro, Milano 1975.

Immagine e natura. L'immagine naturalistica nei codici e libri a

stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria. Secoli XV-XVII, Modena 1984.

Impatto (L') della scoperta dell'America nella cultura veneziana, a cura di A. Caracciolo Aricò, Roma 1990.

IMPERATO Ferrante, *Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato Napolitano Libri XXVIII. Nella quale ordinatamente si tratta della diversa condition di miniere, e pietre. Con alcune historie di Piante, et Animali; sin'hora non date in luce*, Napoli 1599.

INCISA della ROCCHETTA G., *Il Museo di curiosità del card. Flavio I Chigi*, in «Archivio della Società romana di Storia patria», LXXXIX, 1966, pp. 141-192.

Incisori napoletani del '600, cat. della mostra, Roma 1981.

ISACHI Alfonso, *Inventione de' Santissimi Corpi di Prospero, et Venerio, protettori della Città di Reggio*, Reggio Emilia 1602.

JACOB F., *La logica del vivente. Storia dell'ereditarietà*, Torino 1971.

JAFFÉ D., *Peiresc, Rubens, dal Pozzo and the Portland Vase*, in «Burlington Magazine», CXXXI, 1989, pp. 554-559.

JANNACO C., *Tradizione e rinnovamento nelle poetiche dell'età barocca*, in «Convivium», NS, XXVII, 1959, pp. 658-672.

JANSON H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.

JEDIN H., *Riforma cattolica o Controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul Concilio di Trento*, Brescia 1957.

JEDIN H., *Il Cardinale Giovanni Ricci (1497-1574)*, ora in Id., *Chiesa della fede Chiesa della storia*, Brescia 1972, pp. 531-605.

JENKINS I., *Cassiano dal Pozzo's «Museo Cartaceo». New Discoveries in the British Museum*, in «Nouvelles de la Republique des Lettres», 1987, n. 2, pp. 29-41.

JESTAZ B., *L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», LXXV, 1963, pp. 415-466.

Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. Essays on the occasion of the tercentenary of his death, edited by E. van der Boogaart in collaboration with H.R. Hoetink and P.J.P. Whitehead, The Hague 1979.

KEYSSLER Johann Georg, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrein*, London 1756-1757, I (prima ed. tedesca, Hannover 1740-1741).

KIDWELL C.S., *The Accademia dei Lincei and the 'Apiarium': A case study of the activities of a 17th century scientific society*, Ph. D., University of Oklahoma 1970.

KLINGENDER F., *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, edited by E. Antal and J. Harthan, London 1971.

KNIPS MACOPPE Alessandro, *Aforismi medico-politici del celebre Alessandro Knips Macoppe volgarizzati col testo a fronte da Giuseppe Antonio del Chiappa*, Pavia 1822.

KORENY F., *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, München 1985.

KOSELLECK R., *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna 1972.

KOYRÉ A., *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino 1967.

KRAUTHEIMER R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1970².

KREMPEL U., *Jan van Kessel d. Ä. 1626-1679. Die vier Erdteile*, München 1973.

KRIS E., *Der Stil 'Rustique'. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen», NF, I, 1926, pp. 137-208.

KRIS E., *Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus*, in *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, hrsg. von A. Weixlgärtner und L. Planiscig, Zürich - Leipzig - Wien 1927, pp. 243-253.

KULTZEN R., *Justus Sustermans as an Animal Painter*, in «Burlington Magazine», CXIX, 1977, n. 886, pp. 39-40.

Kunstkammer (Die) Kaiser Rudolfs II. in Prag. Ein Inventar aus den Jahren 1607-1611, hrsg. von R. Bauer und H. Haupt, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXXII, 1976, l'intero volume.

LA BRUYÈRE Jean, de, *I caratteri*, trad. di E. Timbaldi Abruzzese, Torino 1981.

LAISSUS Y., *Les Cabinets d'histoire naturelle*, in *Enseignement et*

diffusion des sciences en France au XVIIIe siècle, sous la direction de R. Taton, Paris 1964, pp. 659-712.

LAMARCK Jean-Baptiste, *Mémoire sur les cabinets d'histoire naturelle et particulièrement sur celui du Jardin des plantes...*, s.l., s.d. [1790?].

LAMO Pietro, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture di detta Città fatta l'anno 1560 dal pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data in luce*, Bologna 1844.

LANEHAM Robert, *A Letter: whearin part pf the entertainment untoo the Queens Majesty, at Killingwoorth Castl, in Warwik Sheer in this Soomers Progress 1575 is signified*, [London] 1575.

LANZI Luigi, *Articolo I*, in «Giornale de' Letterati», XLVII, 1782, pp. 3-212 (rist. anastatica, Firenze 1982).

LANZI Luigi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso il fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, V.

LASSELS Richard, *Voyage d'Italie, contenant les moeurs des peuples, la description des villes & de tout ce qu'il y a de beau & de curieux*, Paris 1682², I.

LAURENCICH MINELLI L., *Bologna und Amerika vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, hrsg. von K.-H. Kohl, Berlin 1982, pp. 147-154.

LAURENCICH MINELLI L., *L'indice del museo Giganti. Interessi etnografici e ordinamento di un museo cinquecentesco*, in «Museologia scientifica», I, 1984, pp. 191-212.

LAURENCICH MINELLI L., *Museography and Ethnographical Collections in Bologna during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth - Century Europe*, edited by O. Impey and A. MacGregor, Oxford 1985, pp. 17-23.

LAURENCICH MINELLI L. - FILIPETTI A., *Il Museo Cospiano e alcuni oggetti americani ancora a Bologna*, in «Il Carrobbio», VII, 1981, pp. 219-229.

LE BLANC M.C., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854, I.

LEGATI Lorenzo, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall'Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologna 1677.

Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1751-1860, a cura di A. Emiliani, Bologna 1978.

LE GOFF J. (a), *Le università e i pubblici poteri nel Medioevo e nel Rinascimento*, in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino 1977, pp. 171-192.

LE GOFF J. (b), *L'Occidente medievale e l'Oceano Indiano: un orizzonte onirico*, in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino 1977, pp. 257-277.

LEHMANN-HAUPT H., *The Microscope and the Book*, in *Festschrift für Claus Nissen*, Wiesbaden 1973, pp. 471-502.

LE MOYNE Jacques, *La Clef des Champs, pour trouver plusieurs Animaux, tant Bestes qu'Oyseaux, avec plusieurs Fleurs & Fruitz*, s.l. 1586.

LENOBLE R., *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris 1971².

LENOBLE R., *Per una storia dell'idea di natura*, Napoli 1975.

LENSI ORLANDI G., *Cosimo e Francesco de' Medici alchimisti*, Firenze 1978.

Lettera (La) del Prete Gianni, a cura di G. Zaganelli, Parma 1990.

Letteratura (La) delle immagini nel Cinquecento, a cura di G. Savarese e A. Gareffi, Roma 1980.

Lettres de Paciaudi,... au Comte de Caylus, Paris 1802.

LHOTSKY A., *Die Geschichte der Sammlungen* (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Zweiter Teil), Wien 1941 - 1945, 2 voll.

Liber monstrorum, a cura di F. Porsia, Bari 1976.

Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili difformità, a cura di C. Bologna, Milano 1977.

LIBERTINI G., *Il Museo Biscari*, Milano - Roma 1930.

LIEBENWEIN W., *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977.

LIGHTBOWN R.W., *Oriental Art and the Orient in Late Renais-*

sance and Baroque Italy, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 228-279.

Literature and Science. An Anthology from English and American Literature, 1600-1900, selected and edited by G. McColley, Chicago 1940.

LLOYD G.E.R., *Scienza, folclore, ideologia. Le scienze della vita nella Grecia antica*, Torino 1987.

LLOYD J.B., *African Animals in Renaissance Literature and Art*, Oxford 1971.

LONGHI R., *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX,1935, pp. 111-135.

LONGHI R., *Una traccia per Filippo Napoletano*, in «Paragone», VIII, 1957, n. 95, pp. 33-62.

LONGHI R., *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973.

LOPEZ A., *Las plantas de America en la botanica europea del siglo XVI*, in «Revista de Indias», VI, 1945, pp. 221-228.

LOVEJOY A.O., *La Grande Catena dell'Essere*, Milano 1966.

LUGLI A., *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

LUMBROSO G., *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo... con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere* («Miscellanea di Storia Italiana», XV), Torino 1874.

LUTHER G. (a), *Naturerscheinung, Bild-Erfindung und Ausführung*, in *Stilleben in Europa*, cat. della mostra, Münster 1979, pp. 46-86.

LUTHER G. (b), *Stilleben als Bilder der Sammelleidenschaft*, in *Stilleben in Europa*, cat. della mostra, Münster 1979, pp. 88-128.

LUZIO A., *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, in «Archivio storico lombardo», X, 1908, pp. 5-107, 361-425.

MAFFEI Scipione, *Traduttori Italiani o sia Notizia de' Volgarizzamenti D'Antichi Scrittori Latini, e Greci, che sono in luce... E la Notizia del nuovo Museo D'Iscrizioni in Verona, Col paragone fra le Iscrizioni, e le Medaglie*, Venezia 1720.

MAFFEI Scipione, *Museum Veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*, Verona 1749.

MAFFEI Scipione, *Verona illustrata*, Milano 1825-1826, IV.

MAFFEI Scipione, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano 1955, 2 voll.

MALAGUZZI VALERI F., *L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI*, in «Archivio storico dell'arte», III, 1897, pp. 309-314.

MALVASIA Carlo Cesare, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686.

MALVASIA Carlo Cesare, *Felsinea pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna 1841, 2 voll.

MANCINI Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da A. Marucchi con il commento di L. Salerno, Roma 1956-1957, 2 voll.

MANDROU R., *Dagli umanisti agli scienziati. Secoli XVI e XVII*, Roma - Bari 1975.

MANTOVA BENAVIDES Andrea, *Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides - 1695*, a cura di I. Favaretto, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXI, 1972, n. 1-2, pp. 35-165.

Manuel du Naturaliste. Ouvrage Utile aux Voyageurs, & à ceux qui visitent les Cabinets d'Histoire Naturelle & de Curiosités, Paris 1770.

MARCHINI G.P., *Il Museum Veronense nell'edizione del Maffei e nei cataloghi successivi*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XXII-XXIII, 1972-1973, pp. 257-321.

MARGONARI R. - ZANCA A., *Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova. Storia e interpretazione di un raro complesso votivo*, Mantova 1973.

MARIANI CANOVA G., *Il museo maffeiano nella storia della museologia*, in «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», serie VI, XXVII, 1975-1976, pp. 177-191.

MARINI-BETTOLO G.B. (a), *Federico Cesi e il Nuovo Mondo*, in E. DI ROVASENDA - G.B. MARINI-BETTOLO, *Federico Cesi nel quarto centenario della nascita*, Città del Vaticano, 1986, pp. 25-47.

MARINI-BETTOLO G.B. (b), *Osservazioni e considerazioni sul Tesoro Messicano*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma 1986, pp. 323-342.

MARONGIU A., *Protezionismi scolastici e problemi universitari di ieri e di oggi*, in Id., *Stato e scuola. Esperienze e problemi della scuola occidentale*, Milano 1974, pp. 283-312.

MARRARA D., *L'Università di Pisa come Università statale nel Granducato mediceo*, Milano 1965.

MARRARA D., *Lo studio di Siena nelle riforme del Granduca Ferdinando I (1589 e 1591)*, Milano 1970.

MARSILI Luigi Ferdinando, *Parallelo dello stato moderno della Università di Bologna con l'altre di là de' Monti*, pubblicato in E. Bortolotti, *La fondazione dell'Istituto e la Riforma dello «Studio» di Bologna*, in *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili pubblicate nel secondo centenario della morte per cura del comitato marsiliano*, Bologna 1930, pp. 406-419.

MARTIRE Pietro d'Anghiera, *Sommario dell'istoria dell'Indie occidentali*, in RAMUSIO, 1978-1988, V, pp. 25-205.

MARZOT G., *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenze 1944.

MASCARDI Agostino, *Per l'Esequie del Signor D. Virginio Cesarino Celebrate nell'Accademia de' Signori Humoristi in Roma*, in Id., *Prose volgari... Divise in due parti*, Venezia 1666, pp. 349-369.

MASINI Antonio, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666, 2 voll.

MASSON G., *Fiori quali pezzi da collezione nell'Italia del secolo XVII*, in «Arte illustrata», III, 1970, nn. 30-33, pp. 100-109.

MASSON G., *Italian Flower Collectors' Gardens in Seventeenth Century Italy*, in *The Italian Garden*, edited by D. Coffine, Washington 1972, pp. 61-80.

Materiali (I) dell'Istituto delle Scienze, cat. della mostra, Bologna 1979.

MATTIOLI Pietro Andrea, *I Discorsi... ne i sei libri della materia medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Venezia 1557.

MATTIOLI Pietro Andrea, *Commentarii secundo aucti in libros sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei De Medica Materia*, Venezia 1558.

MATTIOLI Pietro Andrea, *I Discorsi... nelli sei libri Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia Medicinale*, Venezia 1568.

MATTIROLO O., *L'opera botanica di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1897.

MATTIROLO O., *Illustrazione del primo volume dell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, in «Malpighia», XII, 1898, pp. 241-384.

MATTIROLO O., *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana e a Francesco Maria II Duca di Urbino tratte dall'Archivio di Stato di Firenze*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», serie II, LIV, 1903-1904, pp. 354-401.

MAYLENDER M., *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1926-1930, III.

MAZAL O., *Tierbilder aus der Ambraser Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands von Tirol*, in «Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde», VIII, 1982, n. 1, pp. 12-38.

MAZZOLINI R.G., *Il carteggio tra Carlo Allioni e Lazzaro Spallanzani (Contributo all'Epistolario spallanzaniano)*, in «Physis», XV, 1973, pp. 280-324.

MAZZOLINI R.G., *Lettere di Lazzaro Spallanzani ad Antonio Vallisneri junior (Contributo all'epistolario spallanzaniano)*, in «Physis», XVI, 1974, pp. 377-395.

MELONI TRKULJA S., *Bimbi Bartolomeo*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1968, X, p. 480.

MELONI TRKULJA S., *Leopoldo de' Medici collezionista*, in «Paragone», XXVI, 1975, n. 307, pp. 15-38.

MELONI TRKULJA S., *Istituzioni artistiche fiorentine 1765-1825. Dalla Reggenza al Granducato di Pietro Leopoldo*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX* (vol. VII degli Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), a cura di F. Haskell, Bologna 1981, pp. 9-13.

MENAPACE BRISCA L., *L'arguta e ingeniosa elocutione*, in «Aevum», XXVIII, 1954, pp. 45-60.

MERCATI Michele, *Metallotheca. Opus Posthumum. Auctoritate et Munificentia Clementis Undecimi P.M. e tenebris in lucem eductum; Opera autem et studio Ioannis Lancisii Archiatri Pontificii illustratum*, Roma 1719.

MESNARD P., *Les animaux anciens et les animaux modernes*, in *Sciences de la Renaissance*, VIIIe Congrès International de Tours, Paris 1973, pp. 207-220.

[MICHIEL Marcantonio], *Notizia d'opere di disegno*, pubblicata e illustrata da J. Morelli. Seconda edizione riveduta e aumentata per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.

MICHIEL Pietro Antonio, *I cinque libri di piante. Codice Marciano*, trascrizione e commento di E. De Toni, Venezia 1940.

MISSON Maximilien, *Nouveau Voyage d'Italie, Avec un Mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le meme voyage. Cinquie'me Edition, Plus ample et plus correcte quê les précédentes et enrichie de nouvelles Figures*, La Haye 1731, 4 voll.

MITCHELL P., *European Flowers Painters*, Schiedam 1981.

MODE H., *Fabulous beasts and demons*, London 1975.

MONCONYS Balthasar, de, *Journal des voyages*, Lyon 1665-1666, II.

Mondo (Il) Nuovo di Amerigo Vespucci, a cura di M. Pozzi, Milano 1984.

MONGAN A., *A Fête of Flowers: Women Artists' Contribution to Botanical Illustration*, in «Apollo», 1984, aprile, pp. 264-267.

MORANDI C., *Botero, Campanella, Scioppio e Bodin*, in «Nuova Rivista Storica», XIII, 1929, pp. 339-344.

MORANDI C., *L' «Apologia» del Machiavelli di Gaspare Scioppio*, in «Nuova Rivista Storica», XVII, 1933, pp. 277-294.

MORANDOTTI A., *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: il ninfeo-museo della villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Linate*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Cl. di Lett. e Fil., serie III, XV, 1985, pp. 129-185.

MORASSI A., *Un ritratto del Mattioli dipinto dal Fogolino*, in *Atti della Società italiana per il progresso delle scienze*, pubblicati per cura di L. Silla, Roma 1931, II, pp. 478-479.

MORFORD M., *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton 1991.

MORGHEN R., *Galileo e l'Accademia dei Lincei*, in *Galileo Galilei. Celebrazioni del IV centenario della nascita*, Roma 1965, pp. 131-143.

MORPURGO TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e*

Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, a cura di E. Castelli, Roma 1955, pp. 119-195.

MOSCARDO Lodovico, *Note overo Memorie del Museo di Lodovico Moscardo nobile veronese*, Padova 1656.

MOSCARDO Lodovico, *Note overo Memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo*, Verona 1672.

Mostra dei Carracci, cat. critico a cura di G.C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, Bologna 1956.

Mostra di disegni di Jacopo Ligozzi (1547-1626), cat. a cura di M. Bacci e A. Forlani, Firenze 1961.

Mostra di Federico Barocci, cat. critico a cura di A. Emiliani, Bologna 1975.

MÜLLENMEISTER K.J., *Roelant Savery, Kortrijk 1576-1639 Utrecht, Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1988.

MÜLLER W.J., *Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens*, Frankfurt am Main 1956.

MURARO L., *Giambattista Della Porta mago e scienziato*, Milano 1978.

MURATORI Ludovico Antonio, *Della pubblica felicità*, a cura di B. Brunello, Bologna 1941.

MURRAY D., *Museums. Their History and their Use*, Glasgow 1904, I.

Museo (Il) cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Cassiano naturalista, s.l. 1989.

Museo (Il) Maffeiano riaperto al pubblico, Verona 1982.

NAPOLEONE C., *Il gusto dei marmi antichi: descrizioni inedite di marmi e pietre nella relazione diaria del viaggio in Spagna di Cassiano dal Pozzo (1626)*, in «Nouvelles de la République des Lettres», 1987, n. 2, pp. 43-57.

NAPPI M.R., *Note sull'attività giovanile di Filippo Napoletano*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 1984, n. 37, pp. 33-43.

NARDI P., *A proposito di recenti studi sulle Università di Pisa e Siena nel Cinquecento*, in «Studi senesi», XC, 1978, fasc. I, pp. 104-114.

NARDINI Famiano, *Roma antica*, Roma 1666.

Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana, cat. critico di F. Arcangeli, Bologna 1970.

Natura (La) morta italiana, cat. della mostra, Milano 1964.

Natura viva in Casa Medici. Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo Zoologico 'La Specola', cat. della mostra, Firenze 1985.

NAUERT C.G., jr., *Humanists, Scientists, and Pliny: Changing Approaches to a Classical Author*, in «The American Historical Review», LXXXIV, 1979, pp. 72-85.

NAVAGERO Andrea, *Opera Omnia Quae quidem magna adhibita diligentia colligi potuerunt Curantibus Jo. Antonio J.U.D. Et Cajetano Vulpiis Bergomensibus fratribus*, Padova 1718.

NEICKEL Caspar F., *Museographia oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern... mit einigem Zusätzen und dreyfachem Anhang vermehret von D. Johann Konold*, Leipzig - Bresslau 1727.

NESSELRATH A., *Discorsi sulle piante e gli animali. Il 'Dioscoride' colorito e miniato da Gherardo Cibo per Francesco Maria II della Rovere Duca d'Urbino*, Roma 1991.

NEVIANI A., *Ferrante Imperato speziale e naturalista napoletano con documenti inediti*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Storia dell'arte sanitaria», serie II, II, 1936, pp. 57-74, 124-145, 191-210, 243-267.

NICOLÒ A., *Il carteggio di Cassiano dal Pozzo. Catalogo*, Firenze 1991.

NICOLÒ A. - SOLINAS F., *Per una analisi del collezionismo linceo: L'Archivio linceo 32 e il museo di Federico Cesi*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma 1986, pp. 194-212.

NICOLÒ A. - SOLINAS F., *Cassiano dal Pozzo: appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612-1630)*, in «Nouvelles de la République des Lettres», 1987, n. 2, pp. 59-110.

NIEREMBERG Juan Eusebio, *Historia naturae, maxime peregrinae, libris XVI distincta*, Anversa 1635.

NIPPERDEY T., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen 1976.

NISSEN C., *Die naturwissenschaftliche Illustration*, Bad Münster am Stein 1950.

NISSEN C., *Die illustrierten Vogelbücher. Ihre Geschichte und Bibliographie*, Stuttgart 1953.

NISSEN C., *Die Entwicklung der zoologischen und botanischen Illustration von der Antike zur Renaissance*, in «Kunstchronik», 1954, maggio, pp. 138-139.

NISSEN C., *Die botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*, Stuttgart 1966.

NISSEN C., *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*, Stuttgart 1969-1978, 2 voll.

Notitia doctorum sive catalogus doctorum qui in collegiis philosophiae et medicinae Bononiae laureati fuerunt ab anno 1480 usque ad annum 1800, a cura di G. Bronzino, Milano 1962.

Nuovi studi maffeiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiano, Verona 1985.

ODESCALCHI Baldassarre, *Memorie istorico critiche dell'Accademia de' Lincei e del Principe Federico Cesi, secondo duca di Acquasparta, fondatore e principe della medesima*, Roma 1806.

OESTREICH G., *Justus Lipsius als Universalgelehrter zwischen Renaissance und Barock*, in *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, edited by Th. Lunsingh Scheurleer and G.H.M. Posthumus Meyjes with the Assistance of A.G.H. Bachrach, H.J. de Jonge, G.I. Lieftinck, A.M. Luyendijk-Elshout, J.J. Woltjer, Leiden 1975, pp. 177-201.

OESTREICH G., *Neostoicism and the early modern state*, edited by B. Oestreich and H.G. Koenigsberger, Cambridge 1982.

OESTREICH G., *Filosofia e costituzione dello stato moderno*, a cura di P. Schiera, Napoli 1989.

O'GORMAN E., *The invention of America*, Bloomington 1961.

OLIVI Giovanni Battista, *De reconditis et praecipuis collectaneis ab honestissimo, et solertissimo Francisco Calceolario Veronensi in Musaeo adservatis*, Venezia 1584.

OLMI G., *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento 1976.

OLMI G., *Farmacopea antica e medicina moderna. La disputa*

sulla Teriaca nel Cinquecento bolognese, in «Physis», XIX, 1977, pp. 197-246.

OLMI G., *Alle origini della politica culturale dello Stato moderno: dal collezionismo privato al 'Cabinet du Roy'*, in «La Cultura», XVI, 1978, pp. 471-484.

OLMI G., *«Figurare e descrivere». Note sull'illustrazione naturalistica cinquecentesca*, in «Acta Medicae Historiae Patavina», XXVII, 1980-1981, pp. 99-120.

OLMI G., *La colonia lincea di Napoli*, in *Galileo e Napoli*, a cura di F. Lomonaco e M. Torrini, Napoli 1987, pp. 23-58.

OLMI G., *Le scienze naturali nella prima età moderna*, in *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G.P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Bologna 1988, pp. 141-152.

OLMI G., *«Molti amici in varij luoghi»: studio della natura e rapporti epistolari nel secolo XVI*, in «Nuncius», VI, 1991, pp. 3-31.

OLSCHKI L., *Storia letteraria delle scoperte geografiche. Studi e ricerche*, Firenze 1937.

Omaggio a Leopoldo de' Medici, cat. della mostra, a cura di A. Forlani Tempesti, A. Petrioli Tofani, S. Meloni Trkulja, Firenze 1976, 2 voll.

ONG W.J., *La presenza della parola*, Bologna 1970.

ORBAAN J.A.F., *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920.

Orbis pictus. Natura morta in Germania, Olanda, Fiandre, XVI-XVIII secolo, a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1986.

Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia, Verona 1737-1740, tomo III.

OSSOLA C., *Autunno del Rinascimento. 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971.

OTTANI CAVINA A., *On the Theme of Landscape - II: Elsheimer and Galileo*, in «Burlington Magazine», 1976, march, pp. 139-144.

OVIEDO Gonzalo Fernández, de (a), *Sommario della naturale e generale istoria dell'Indie occidentali*, in RAMUSIO, 1978-1988, V, pp. 211-339.

OVIEDO Gonzalo Fernández, de (b), *Della naturale e generale historia dell'Indie*, in RAMUSIO, 1978-1988, V, pp. 345-956.

PÄCHT O., *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII, 1950, pp. 13-47.

PALAGI G., *Quattro lettere inedite di Ulisse Aldrovandi a Francesco I de' Medici Granduca di Toscana*, Firenze 1873.

Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, cat. della mostra «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», Firenze 1980.

PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, II, pp. 117-509.

PANOFSKY E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952.

PANOFSKY E., *Artist, Scientist, Genius: Notes on the 'Renaissance-Dämmerung'*, in *The Renaissance. Six Essays*, New York - Evanston 1962, pp. 123-182.

PANOFSKY E., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975.

PARÉ Ambroise, *Discours de la Licorne*, in Id., *Oeuvres complètes*, Paris 1840-1841 (rist. anast., Genève 1970), III, pp. 491-519.

PARÉ Ambroise, *Des Monstres et Prodiges*, édition critique et commentée par J. Céard, Genève 1971.

PARTINI A.M., *I primi Lincei e l'ermetismo*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VIII, XLI, 1986, pp. 1-26.

PASQUINELLI A., *Letture galileiane*, Bologna 1968.

PASTINE D., *La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher*, Firenze 1978.

PASTOR L., von, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, Roma 1961, XIII.

PATIN Charles, *Introduzione alla storia della pratica delle medaglie... Tradotta dal Francese da Constantin Belli*, Venezia 1673.

PATIN Charles, *Viaggi... Con alcune curiose osservazioni di Germania, Boemia, Ongaria, Paesi bassi, Inghilterra, e Svizzeri. Tradotti dal francese, Per opera di Antonio Bulifon, & anco in questa settima Editione riveduti & accresciuti dall'Autore*, Venezia 1685.

PATRIZI da CHERSO Francesco, *Lettere ed opuscoli inediti*, ediz. critica a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze 1975.

PECORELLA C., *Note per la classificazione delle accademie italiane dei secoli XVI-XVIII*, in «Studi sassaresi», serie III, I, 1967-1968, pp. 205-231.

PEIRESC Nicolas-Claude Fabri, de, *Lettres à Cassiano dal Pozzo (1626-1637)*, éditées et commentées par J.-F. Lhote et D. Joyal, Clermont-Ferrand 1989.

PELLEGRINI BONI L., *Strutture e regolamenti della Galleria nel periodo di Pietro Leopoldo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, Firenze 1982, pp. 269-311.

PELLI-BENCIVENNI Giuseppe, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, Firenze 1779, I.

PELLICCIA G., *La preparazione ed ammissione dei chierici ai santi ordini nella Roma del secolo XVI*, Roma 1946.

PEREGRINI Matteo, *Delle Acutezze che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, Volgarmente si appellano*, Genova - Bologna 1639.

PEROCCO D., *Viaggiatori barocchi in America*, in *Storie di viaggiatori italiani. Le Americhe*, Milano 1987, pp. 106-117.

PEVSNER N., *Le accademie d'arte*, Torino 1982.

PICINELLI Filippo, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate Con sentenze ed erudizioni, Sacre, e Profane...*, Venezia 1670.

PIES E., *Willem Piso (1611-1678), Begründer der kolonialen Medizin und Leibarzt des Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen in Brasilien*, Düsseldorf 1981.

PIGAFETTA Antonio, *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*, a cura di C. Manfroni, Milano 1929.

PIGGOTT S., *Archeological Draughtsmanship: Principles and Practice. Part I: Principles and Retrospect*, in «Antiquity», XXXIX, 1965, pp. 165-176.

PIGGOTT S., *Ruins in a Landscape*, Edinburgh 1976.

PIGGOTT S., *Antiquity depicted. Aspects of archeological illustration*, London 1978.

PIGGOTT S., *William Stukeley. An Eighteenth-Century Antiquary*, revised and enlarged edition, London 1985.

PIGHINI G., *Viaggi ed escursioni scientifiche di Lazzaro Spallanzani*, Reggio Emilia 1929.

PINTARD R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris 1943, 2 voll.

PIPER D., *National Portrait Gallery, Catalogue of Seventeenth Century Portraits*, Cambridge 1963.

PISO Willem, *Historia naturalis Brasiliae*, Leida - Amsterdam 1648.

PLAISANCE M., *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme Ier: la transformation de l'Académie des «Humidi» en Académie florentine (1540-42)*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (Première série), réunies par A. Rochon, Paris 1973, pp. 361-438.

Plantarum seu stirpium icones, Anversa 1581.

POGGI SALANI T., Introduzione a L. MAGALOTTI, *Saggi di naturali esperienze*, a cura di T. Poggi Salani, Milano 1976, pp. 7-34.

POLACCO L., *Il museo di Marco Mantova Benavides e la sua formazione*, in *Arte in Europa. Scritti in onore di Y. Arslan*, Milano 1966, pp. 665-673.

POLLIDORI P., *De vita, gestis, et moribus Marcelli II, Pontificis Maximi Commentarius*, Roma 1744.

POMIAN K., *Médailles/coquilles = érudition/philosophie*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CLIV, 1976, pp. 1677-1703.

POMIAN K., *Collezione*, voce dell'*Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978, III, pp. 330-364.

POMIAN K., *Collection-microcosme et la culture de la curiosité*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Convegno Internazionale di Studi, Firenze 1982, pp. 535-557.

POMIAN K., *Antiquari e collezionisti*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1983, IV/1, pp. 493-547.

POMIAN K., *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1986, V/2, pp. 1-70.

[PORRO Girolamo], *L'Horto de i Semplici di Padova*, Venezia 1591.

PORZIO F., *Tre ritratti di Bartolomeo Passerotti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, I, pp. 427-433.

POSNER D., *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, 2 voll.

Praescriptiones Lynceae Academiae curante Joanne Fabro Lynceo Bambergensi, Terni 1624.

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., cat. della mostra, Freren 1988, 2 voll.

PRAZ M., *Studi sul concettismo*, Firenze 1946.

PRESCOTT W.H., *Gli ultimi anni di Carlo V*, Palermo 1978.

Primo (Il) processo per S. Filippo Neri nel codice vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma, edito e annotato da G. Incisa Della Rocchetta e N. Vian con la collaborazione di P.C. Gasbarri D.O., Città del Vaticano 1957-1963, 4 voll.

PRODI P., *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Roma 1959-1967, 2 voll.

PRODI P., Intervento in M. BATTLORI - P. PRODI - R. DE MAIO - A. MARABOTTINI, *La regolata iconografia della Controriforma nella Roma del Cinquecento*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», II, 1978, pp. 17-23.

PRODI P., *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», IV, 1965, pp. 121-212 (ristampato autonomamente con una postfazione dell'autore, Bologna 1984).

Produzioni naturali che si ritrovano nel Museo Ginanni in Ravenna. Metodicamente disposte, e con Annotazioni illustrate, Lucca 1762.

PROJA S., *Ricerche critico-bibliografiche intorno alla «Storia naturale del Messico» di Fr. Hernandez esposta in dieci libri da N.A. Recchi ed illustrata dagli accademici Lincei*, in «Atti del-

l'Accademia Pontificia de' Nuovi Lincei», XIII, 1860, pp. 441-477.

PUTATURO MURANO A., *Filippo Napoletano incisore*, in «Archivio storico per le province napoletane», serie IV, XIV, 1975, pp. 185-201.

PUTSCHER M., *Ordnung der Welt und Ordnung der Sammlung: Joachim Camerarius und die Kunst- und Wunderkammern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, in *Circa Tiliam. Studia historiae medicinae Gerrit Arie Lindeboom septuagenario oblata*, Leiden 1974, pp. 256-277.

QUICCHEBERG Samuel, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, Monaco 1565.

QUONDAM A., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari 1975.

QUONDAM A., *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano 1980, pp. 135-150.

QUONDAM A., *La scienza e l'Accademia*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna 1981, pp. 21-67.

QUONDAM A., *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, Torino 1982, I, pp. 823-898.

Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata sino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi, Milano 1822, I.

RÁCEK M., *Mumia viva. Kulturgeschichte der Human- und Animalpreparation*, Graz 1990.

RAGAZZINI V., *Evangelista Torricelli e Giovanni Ciampoli*, in «Convivium», XIII, 1959, pp. 51-55.

RAIMONDI C., *Lettere di P.A. Mattioli ad Ulisse Aldrovandi*, Siena 1906 (estratto dal vol. XIII del «Bullettino Senese di Storia Patria»).

RAIMONDI E., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze 1961.

RAIMONDI E., *Anatomie secentesche*, Pisa 1966.

RAIMONDI E., *Scienziati e viaggiatori*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1967, V, pp. 225-242 (*L'Accademia dei Lincei*).

RAIMONDI E., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino 1974.

RAMUSIO Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, Torino 1978-1988, 6 voll.

RAPIN René, *La Comparison de Platon et d'Aristote*, Paris 1671.

RAVÀ A., *Il «Camerino della antigaglie» di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Archivio Veneto», NS, XXXIX, 1920, pp. 155-181.

REDI Francesco, *Esperienze intorno a diverse cose naturali, e particolarmente a quelle, che ci son portate dall'Indie*, in Id., *Opere*, Venezia 1712, II, p. 1-133.

REDONDI P., *Galileo eretico*, Torino 1983.

RIEBESELL C., *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein «studio» für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989.

RIEDL-DORN C., *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Wien-Köln 1989.

RIENSTRA H., *Giovanni Ecchio Linceo. Appunti cronologici e bibliografici*, in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», Cl. Sci. Mor. Stor. e Fil., serie VIII, XXIII, 1968, pp. 255-266.

RIGOBELLO A., *Il «naturale desiderio del sapere» nel pensiero di Federico Cesi*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del quarto Convegno di studi umbri, Perugia 1967, pp. 605-625.

RIGOBELLO A., *Motivi di spiritualità nel progetto Cesi e dei primi Lincei*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma 1986, pp. 61-76.

RINALDI A., *La ricerca della «terza natura»: artificialia e naturalia nel giardino del '500*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1979, pp. 154-175.

RINALDI A., *La Reggia e la Natura: giardini e residenze medicee* e *La costruzione di una cittadella del sapere: l'orto botanico di Firenze*, in *La città effimera e l'universo del giardino. La Firenze*

dei Medici e l'Italia del '500, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 142-151 e 193-202.

RINALDI A., *Ideologia e tipologia del giardino urbano a Firenze tra XV e XVI secolo: il giardino come rappresentazione della natura e la costruzione della città 'autre' di ordine rustico*, in *Il giardino storico italiano*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 1981, pp. 125-146.

RINEHART S., *Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters*, in «Italian Studies», XVI, 1961, pp. 35-59.

RISSE G.B., *Trascending cultural barriers: The european reception of medicinal plants from the Americas*, in *Botanical Drugs of the Americas in the Old and New Worlds* (Invitational Symposium at the Washington-Congress 1983), Redaktion: W. Hagen Hein, Stuttgart 1984, pp. 31-42.

RITSEMA VAN ECK P.C., *Early Wheel Engraving in the Netherlands*, in «Journal of Glass Studies», XXVI, 1984, pp. 86-101.

RIVOSECCHI V., *Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher*, Roma 1982.

RIZZA C., *Peiresc e l'Italia*, Torino 1965.

RIZZA C., *Rapports franco-italiens dans la recherche erudite et scientifique: Cassiano Dal Pozzo*, in *Le XVIIe siècle et la recherche*, Actes du 6eme Colloque de Marseille, Marseille 1976, pp. 91-102.

RODIGHIERO M., *Francesco di Mercurio Ligozzi*, scheda in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, II, p. 527.

RODOLICO F., *L'esplorazione naturalistica dell'Appennino*, Firenze 1963.

RODRIQUEZ F., *Il Museo Aldrovandiano della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in «L'Archiginnasio», XLI-L, 1954-1955, pp. 207-223.

Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639), cat. della mostra, Köln 1985.

ROMANO R., *L'intellettuale nella società italiana del XV e XVI secolo*, in Id., *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Torino 1971, pp. 117-136.

ROMEO R., *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Milano - Napoli 1971[2].

RONCHINI A., *Il Pastorino da Siena*, in «Atti e memorie delle R.R. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», V, 1870, pp. 39-44.

ROSSI P., *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano 1971.

ROSSI P., *Immagini della scienza*, Roma 1977.

ROSSI S., *Il «Trattato delle perfette proporzioni» di V. Danti e l'incidenza della «Poetica» sulle teorie artistiche del secondo Cinquecento*, in «Storia dell'arte», 1972, n. 14, pp. 127-147.

ROSSI S., *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro. I. Disegno interno e disegno esterno*, in «Storia dell'arte», 1974, n. 20, pp. 37-56.

ROSSI S., *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980.

ROSSI U., *Pastorino a Reggio d'Emilia*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, fasc. VI, pp. 229-230.

ROTONDÓ A., *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, Torino 1973, V, pp. 1399-1492.

Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, cat. della mostra a cura di D. Bodart, Firenze 1977.

Saggio del Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale di Firenze, Roma 1775.

Saggio di produzioni naturali dello Stato Sanese che si ritrovano nel Museo del Nobile Sig. Cav.re Giovanni Venturi Gallerani, Siena 1750.

SALERNO L., *Arte, scienza e collezioni nel Manierismo*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1963, III, pp. 193-214.

SALERNO L. (a), *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in «Storia dell'arte», 1970, n. 5, pp. 34-39.

SALERNO L. (b), *Il vero Filippo Napoletano e il vero Tassi*, in «Storia dell'arte», 1970, n. 6, pp. 144-150.

SALERNO L., *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984.

SAMEK LUDOVICI S., *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974.

SANDRINI A., *Il «Lapidarium veronense» e le origini dell'architettura museale*, in «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXII, 1982, pp. 153-160.

SANSOVINO Francesco, *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIIII Libri... Con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa città, fatte et occorse dall'Anno 1580, fino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni*, Venezia 1663.

SASSI M.M., *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino 1988.

SAVINI BRANCA S., *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova 1965.

SCARABELLI Pietro Francesco, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere, e dallo studio Del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese*, Tortona 1666.

SCARAMELLA PETRI P., *Illustrazione del V tomo dell'erbario di Ulisse Aldrovandi*, in «Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», Cl. di Scienze Fisiche, I, 1954, pp. 5-55.

SCARPATI C., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano 1982.

SCAVIZZI G., *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'arte», 1974, n. 21, pp. 171-212.

SCHEICHER E., *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien - München - Zürich 1979.

SCHLOSSER J., von, *La letteratura artistica*, Firenze - Wien 1964[3].

SCHLOSSER J., von, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974.

SCHMITT C.B. (a), *Filosofia e scienza nelle università italiane del XVI secolo*, in *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma - Bari 1979, pp. 353-398.

SCHMITT C.B. (b), *La scienza nelle università italiane nel Cinquecento e agli inizi del Seicento*, in *L'affermazione della scienza moderna in Europa*, a cura di M.P. Crosland, Bologna 1979, pp. 45-68.

SCHNAPPER A., *«Curieux fleuristes». Collectionneurs de fleurs dans la France du XVIIe siècle*, in «Commentaire», 1983, n. 21, pp. 171-180.

SCHNAPPER A., *Persistance des géants*, in «Annales. Ec. Soc. Civ.», XLI, 1986, pp. 177-200.

SCHNAPPER A., *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVIIe siècle*; I: *Histoire et histoire naturelle*, Paris 1988.

SCHNEIDER G., *Il libertino. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo*, Bologna 1974.

SCHNEIDER N., *Vom Klostergarten zur Tulpomanie*, in *Stilleben in Europa*, cat. della mostra, Münster 1979, pp. 294-312.

SCHNUR R., *Individualismo e assolutismo. Aspetti della teoria politica europea prima di Thomas Hobbes (1600-1640)*, Milano 1979.

Scienza (La) a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo, Roma 1979.

Scienziati del Seicento, a cura di M.L. Altieri Biagi e B. Basile, Milano-Napoli 1980.

Seicento (Il) fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura, cat. della mostra, Firenze 1986.

Septalianum Musaeum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento, a cura di A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti, Milano 1984.

SESTINI Domenico, *Descrizione del Museo d'Antiquaria e del Gabinetto d'Istoria naturale del signor Principe Di Biscari... Nuova edizione*, Livorno 1787.

SESTINI Domenico, *Viaggio curioso - scientifico - antiquario per la Valachia, Transilvania e Ungheria fino a Vienna*, Firenze 1815.

SFORZA PALLAVICINO Pietro, *Del Bene. Libri quattro*, Roma 1644.

SHADWELL Thomas, *The Virtuoso. A Comedy, Acted at the Dukes Theatre*, London 1676.

SOLINAS F., *Percorsi puteani: note naturalistiche ed inediti appunti antiquari*, in *Cassiano dal Pozzo*, 1989, pp. 95-129.

SORBIN Arnaud, *Tractatus de Monstris*, Parigi 1570 (l'ediz. in francese esce nel 1582).

Soweit der Erdkreis Reicht. Johann Moritz von Nassau - Siegen (1604-1679), cat. della mostra, Kleve 1979.

SPALLANZANI Lazzaro, *Opere*, Milano 1932-1936, IV.

SPALLANZANI Lazzaro, *Epistolario*, a cura di B. Biagi, Firenze 1958-1964, 5 voll.

SPALLANZANI M.F., *La collezione naturalistica di Lazzaro Spallanzani*, in *Lazzaro Spallanzani e la biologia del Settecento. Teorie, esperimenti, istituzioni scientifiche*, Atti del Convegno di Studi, a cura di G. Montalenti e P. Rossi, Firenze 1982, pp. 589-601.

SPALLANZANI M.F., *Le «Camere di storia naturale» dell'Istituto delle Scienze di Bologna nel Settecento*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. Cremante e W. Tega, Bologna 1984, pp. 149-183.

SPALLANZANI M.F., *La collezione naturalistica di Lazzaro Spallanzani: i modi e i tempi della sua formazione*, Reggio Emilia 1985.

SPALLANZANI M.F., *Lazzaro Spallanzani 'viaggiatore filosofo'*, in *La regione e l'Europa. Viaggi e viaggiatori emiliani e romagnoli nel Settecento*, a cura di E. Guagnini, Bologna 1986, pp. 173-223.

SPALLETTI E., *Istituzioni artistiche fiorentine 1765-1825. Dal primo periodo del Granducato di Ferdinando III agli anni della Restaurazione*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX* (vol. VII degli Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), a cura di F. Haskell, Bologna 1981, pp. 13-21.

SPARTI D.L. (a), *Carlo Antonio dal Pozzo. An Unknown Collector*, in «Journal of the History of Collections», II, 1990, pp. 7-20.

SPARTI D.L. (b), *Intorno a un progetto museale seicentesco: la collezione dal Pozzo attraverso nuova documentazione*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XX, 1990, pp. 879-926.

SPARTI D.L. (c), *The dal Pozzo Collection again: the Inventories of 1689 and 1695 and the Family Archive*, in «Burlington Magazine», CXXXII, 1990, pp. 551-570.

SPARTI D.L., *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992.

SPETH-HOLTERHOFF S., *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*, Bruxelles 1957.

SPEZZAFERRO L., *Il recupero del Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, VI/1, pp. 183-274.

SPEZZAFERRO L., *I Carracci tra Naturalismo e Classicismo*, in *Le*

arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo (vol. IV degli Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 203-228.

SPIKE J.T., *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, Firenze 1983.

SPINI G., *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Nuova ediz. riveduta e ampliata, Firenze 1983.

SPON Jacob, *Recherche des Antiquités et Curiosités de la Ville de Lyon*, Lyon 1673.

SPON Jacob, *Dissertatio Usu Nummorum in Phtsiognomia*, in *Iuliani Imp. Caesares cum integris adnotationibus aliquot doctorum virorum et selectis...*, Gotha 1786 (l'opera costituiva originariamente una delle dissertazioni che componevano J. SPON, *Recherches curieuses d'antiquités, contenues en plusieurs dissertations sur des médailles, bas-reliefs, statues, mosaiques et inscriptions antiques*, Lyon 1683).

STENDHAL, *Diario*, a cura di E. Rizzi, Torino 1977, II.

STERLING C., *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris 1952.

Stilleben (Das) und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UDSSR, der ČSSR und der DDR, Dresden 1983.

STONE L., *La crisi dell'aristocrazia. L'Inghilterra da Elisabetta a Cromwell*, Torino 1972.

STORONI MAZZOLANI L., *Il ragionamento del principe di Biscari a Madama N.N.*, Palermo 1980.

SULLIVAN S.A., *Frans Snyders: Still-Life with Fruit, Vegetables and Dead Game*, in «Bulletin of Detroit Institute of Arts», LIX, 1981, n. 1, pp. 31-37.

SURDICH F., *La scoperta del nuovo mondo e la cultura scientifica italiana del XVI e XVII secolo (In margine ad una ricerca)*, in «Columbeis II», 1987, pp. 325-372.

SURDICH F., *Verso il Nuovo Mondo. La dimensione e la coscienza della scoperta*, Firenze 1991.

Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, cat. della mostra, Firenze 1983.

SWEERT Emanuel, *Florilegium... tractans de variis florib. et aliis indicis plantis ad vivum delineatum in duabus partib. et quatuor linguis concinnatum*, Francoforte sul Meno 1612.

TALBOT C.H., *America and the European Drug Trade*, in *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, edited by F. Chiappelli, Berkely - Los Angels - London 1976, II, pp. 833-844.

TASSO Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari 1964.

TASSONI Alessandro, *Prose politiche e morali*, a cura di P. Puliatto, Roma - Bari 1980, II.

TAVERNARI C., *Manfredo Settala, collezionista e scienziato milanese del '600*, in «Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze», I, 1976, pp. 43-61.

TAVERNARI C., *Il Museo Settala 1660-1680*, in «Critica d'arte», XLIV, 1979, pp. 202-220.

TAVERNARI C., *Il Museo Settala. Presupposti e storia*, in «Museologia», 1980, n. 7, pp. 12-46.

TAYLOR F.H., *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Torino 1954.

TERZAGO Paolo Maria, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae Patritii mediolanensis*, Tortona 1664.

TESAURO Emanuele, *Il Cannocchiale Aristotelico, O sia, Idea dell'arguta, et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica... Settima impressione. Accresciuta dall'Autore di due nuovi Trattati, cioè, De' Concetti Predicabili, & Degli Emblemi*, Bologna 1675.

TESAURO Emanuele, *Idea delle perfette imprese*. Testo inedito a cura di M.L. Doglio, Firenze 1975.

THÉODORIDÈS J., *Orient et Occident au Moyen Age: l'oeuvre zoologique de Frédéric II de Hohenstaufen*, in *Oriente e Occidente nel Medioevo: filosofia e scienze*, Roma 1971, pp. 549-567.

THOMAS K., *Man and the natural world. Changing attitudes in England 1500-1800*, London 1983.

THOMSEN T., *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler und sein Gönner Johann Moritz der Brasilianer, ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*, Copenhagen 1938.

TONGIORGI TOMASI L., *Il Giardino dei Semplici dello Studio pisano. Collezionismo, scienza e immagine tra Cinque e Seicento*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa 1980, pp. 514-526.

TONGIORGI TOMASI L., *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, Firenze 1982, pp. 9-33.

TONGIORGI TOMASI L. (a), *Immagine della natura e collezionismo scientifico nella Pisa medicea*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze 1983, I, pp. 95-108.

TONGIORGI TOMASI L. (b), *Projects for Botanical and Others Gardens: a 16th-Century Manual*, in «Journal of Garden History», III, 1983, pp. 1-34.

TONGIORGI TOMASI L. (c), *Un 'Florilegio' pisano del XVII secolo*, in «Bollettino Storico Pisano», LII, 1983, pp. 199-209.

TONGIORGI TOMASI L. (a), *L'immagine naturalistica a Firenze tra XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto «arte-natura» tra manierismo e prima età barocca*, in *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Secc. XVI e XVII*, a cura di R.P. Ciardi e L. Tongiorgi Tomasi, Firenze 1984, pp. 37-67.

TONGIORGI TOMASI L. (b), *Raffigurazione naturalistica e immagine artistica*, in *Immagine e natura*, 1984, pp. 157-165.

TONGIORGI TOMASI L. (c), *Scienza, arte, mercato dei fiori: florilegi e 'arti floridi'*, in *Immagine e natura*, 1984, pp. 145-152.

TONGIORGI TOMASI L., *Daniel Froeschl before Prague: his artistic Activity in Tuscany at the Medici Court*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, pp. 289-298.

TONGIORGI TOMASI L. (a), *Arte e scienza negli erbari dipinti di Gherardo Cibo*, in *Gherardo Cibo alias Ulisse Severino da Cingoli. Disegni e opere da collezioni italiane*, cat. della mostra, Firenze 1989, pp. 37-47.

TONGIORGI TOMASI L. (b), *Gherardo Cibo: visions of landscape and the botanical sciences in a sixteenth-century artist*, in «Journal of Garden History», IX, 1989, pp. 199-216.

TONGIORGI TOMASI L. (c), *Giardino segreto - Gherardo Cibo, un 'dilettante' del Cinquecento*, in «FMR», 1989, n. 70, pp. 50-64.

TONGIORGI TOMASI L., *Il giardino, l'orto e il frutteto. Le scienze orticole in Toscana nei disêgni, tempere e incisioni dal XVI al XVIII secolo*, in *«Flora e Pomona». L'orticoltura nei disegni e nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, Firenze 1990, pp. 5-29.

TONGIORGI TOMASI L., *Arte e natura. Il Giardino dei Semplici dalle origini alla fine dell'età medicea*, in S. GARBARI - L. TONGIORGI TOMASI - A. TOSI, *Giardino dei Semplici. L'orto botanico di Pisa dal XVI al XX secolo*, Pisa 1991, pp. 115-212.

TONGIORGI TOMASI L. - TONGIORGI P., *Tradizione e novità nella ricerca e nell'iconografia zoologica del tardo '600*, in *Immagine e natura*, 1984, pp. 205-212.

TORESELLA S., *Le prime piante americane negli erbari del Cinquecento*, in «Le Scienze», XXV, 1992, n. 281, pp. 46-57.

TORRINI M., *Tommaso Cornelio e la ricostruzione della scienza*, Napoli 1977.

TORRINI M., *Giovanni Ciampoli filosofo*, in *Novità celesti e crisi del sapere*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Galileiani, Firenze 1983, pp. 227-275.

TORRINI M., *Il 'topos' della meraviglia come origine della filosofia tra Bacon e Vico*, in *Francis Bacon. Terminologia e fortuna nel XVII secolo*, a cura di M. Fattori, Roma 1984, pp. 261-280.

TOSI A., *«Biblioteche della natura». Collezioni naturalistiche nella Toscana del primo Settecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XIX, 1989, pp. 1027-1064.

TRADESCANT John, *Musaeum Tradescantianum: or a Collection of Rarities. Preserved At South-Lambeth neer London*, London 1656.

Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum 1683, edited by A. MacGregor, Oxford 1983.

TREVOR ROPER H., *Principi e artisti. Mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo*, Torino 1980.

TRISSINO Gian Giorgio, *La Sophonisba. Li Retratti. Epistola. Oratione al Serenissimo Principe di Vineggia*, Venezia 1549.

TUGNOLI PATTARO S., *L'orto botanico di Porta S. Stefano (con alcuni documenti inediti)*, in «Natura e Montagna», IV, 1975, pp. 20-34.

TUGNOLI PATTARO S., *Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1981.

UBRIZSY A., *Il Codice micologico di Federico Cesi*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Cl. Sci. Fis. Mat. e Nat., serie VIII, LXVII, 1980, pp. 129-134.

Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie, a cura di A. Tosi, Firenze 1989.

VALENTINI Michael Bernhard, *Schaubühne oder Natur- und Materialienkammer. Auch Ost-Indisches Sendschreiben und Rapporten. Museum Museorum oder vollständige Schaubühne aller Materialien und Specereyen...*, Frankfurt am Main 1704-1714, 2 voll.

VALLET Pierre, *Le Jardin du Roy très chréstien Henry IV roy de France et de Navare dédié à la Royne*, [Paris] 1608.

VALONE C., *A note on the collection of Niccolò Gaddi*, in «Critica d'arte», XL, 1977, fasc. 151, pp. 205-207.

VAN CLEVE T.C., *The Emperor Frederick II of Hohenstaufen, Immutator Mundi*, Oxford 1972.

VANDELLI Domenico, *Considerazioni sopra la notizia degli Accademici Lincei. Scritte dal Signor Giovanni Bianchi*, Modena [1745].

Vanités (Les) dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption, sous la direction d'A. Tapié, cat. della mostra, Paris 1990.

VAN KESSEL E.M.R., *Joannes van Heeck (1579-?), co-founder of the Accademia dei Lincei in Rome. A bio-bibliographical sketch*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», XXXVIII, 1976, pp. 109-134.

VARCHI Benedetto, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, I, pp. 1-58.

VASARI Giorgio, *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1906, 9 voll.

VASOLI C., *Sulle fratture del galileismo nel mondo della Controriforma*, in *La scuola galileiana. Prospettiva di ricerca*, Atti del Convegno di studio, Firenze 1979, pp. 203-213.

VECA A., *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, cat. della mostra, Bergamo 1981.

VECA A., *Parádeisos. Dall'universo del fiore*, cat. della mostra, Bergamo 1982.

VEGETTI M., *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari e donne alle origini della razionalità scientifica*, Milano 1979.

VEGETTI M., *Lo spettacolo della natura. Circo, teatro e potere in Plinio*, in «Aut-Aut», 1981, nn. 184-185, pp. 111-125.

VENTURI L., *Storia della critica d'arte*, Torino 1964[3].

VERGER J., *Sul ruolo sociale delle università: la Francia tra Medioevo e Rinascimento*, in «Quaderni storici», VIII, 1973, n. 23, pp. 313-358.

VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di P. D'Ancona ed E. Aeschlimann, Milano 1951.

Viaggiatori del Settecento, a cura di L. Vincenti, Torino 1950.

Viaggi (I) naturalistici di Lazzaro Spallanzani. Immagini per una ricerca, a cura di M.F. Spallanzani, Reggio Emilia 1981.

VOLK-KNÜTTEL B., *Maximilian I. von Bayern als Sammler und Auftraggeber. Seine Korrespondenz mit Philipp Hainhofer 1611-1615*, in *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von H. Glaser, München - Zürich 1980, pp. 83-98.

VOLKMANN Johann Jacob, *Neuste Reisen durch die Vereinigten Niederlande, vorzüglich in Absicht auf die Kunstsammlungen, Naturgeschichte, Oekonomie und Manufacturen*, Leipzig 1783.

VOLPE C., *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in «Paragone», XXVII, 1976, pp. 115-129.

WAGNER W., *Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie*, in *Das Kunst- und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischem Nationalmuseum Nürnberg*, hrsg. von B. Deneke und R. Kahsnitz, München 1977, pp. 19-28.

WARBURG A., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966.

WEBSTER C., *La grande instaurazione. Scienza e riforma sociale nella rivoluzione puritana*, Milano 1980.

WEISS R., *Lineamenti per una storia degli studi antiquari in*

Italia, dal dodicesimo secolo al sacco di Roma del 1527, in «Rinascimento», IX, 1958, pp. 141-201.

WEISS R., *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1973².

WELLEK R. - WARREN A., *Teoria della letteratura*, Bologna 1965.

WESTFALL R.S., *Galileo and the Accademia dei Lincei*, in *Novità celesti e crisi del sapere*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Galileiani, Firenze 1983, pp. 189-200.

WHITEHEAD P.J.P. - VAN VLIET G. - STEARN W.T., *The Clusius and other natural history pictures in the Jagiellon Library, Kraków*, in «Archives of Natural History», XVI, 1989, pp. 15-32.

WIGHTMAN W.P.D., *Science in a Renaissance Society*, London 1972.

WILDENSTEIN G., *Inventaire de Roch Voisin (1640)*, in «Gazette des Beaux-Arts», IC, 1957, t. L, pp. 163-172.

WITTKOWER R., *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 159-197.

WORLIDGE John, *Systema Horti-Culturae: or The Art of Gardening*, London 1677.

YATES F.A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari 1969.

ZACCAGNINI G., *Storia dello studio di Bologna durante il Rinascimento*, Genève 1930.

ZANCA A., *Iconografia dermatologica del XVI secolo. Un caso di neurofibromatosi multipla illustrato da Ulisse Aldrovandi*, in «Archivio italiano di dermatologia, venereologia, sessuologia», XL, 1975, pp. 119-123.

ZANCA A., *In tema di 'Hypertrichosis universalis congenita', contributo storico-medico*, in «Physis», XXV, 1983, pp. 41-66.

[ZANNICHELLI Giovanni Jacopo], *Enumeratio rerum naturalium quae in Musaeo Zannichelliano asservantur*, Venezia 1736.

ZANONI Giacomo, *Istoria Botanica*, Bologna 1675.

ZAPPERI R., *Arrigo le Velu, Pietro le Fou, Amon le Nain et autres bêtes: autour d'un tableau d'Agostino Carrache*, in «Annales Ec. Soc. Civ.», XL, 1985, pp. 307-327.

ZECCHI S., *Il tempo e la metamorfosi*, Introduzione a J.W. GOETHE, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Milano 1983, pp. 7-26.

ZENO Apostolo, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano Istorico e Poeta Cesareo*, Venezia 1785², IV.

ZORZI E., *Un antiquario padovano del sec. XVI. Alessandro Maggi da Bassano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LI, 1962, n. 1, pp. 41-98.

Indice dei nomi

Poiché il volume contiene una bibliografia in ordine alfabetico degli autori, non si è ritenuto necessario riportare qui il nome degli stessi, quando costituiscano semplice rinvio bibliografico.